

DIE  
**THEORIE DER TONSETZKUNST**

VON  
**J. C. HAUFF.**

---

**Fünfter Band:**  
**Die Fuge**  
in ihrer Eigenschaft als instrumentale und vokale Kunstform.  
1874.



**LEIPZIG,**  
**VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL**  
(1883).



## Vorbericht.

---

Es ist unzweifelhaft, dass eine mit Geist und Geschick verfasste Fuge zu den erhabensten Tonstücken gehört, welche unsere musikalische Literatur aufzuweisen hat; denn in welcher andern Musikgattung wäre wohl eine ähnliche, schon im Voraus bedingte thematische Entwicklung des Hauptgedankens, ein so consequentes Festhalten an demselben, und dabei eine so gleiche Bedeutsamkeit aller daran theilnehmenden Stimmen zu erzielen als in einer Fuge? In einem Canon haben zwar ebenfalls alle Stimmen eine gleiche Bedeutung, und sind sogar noch consequenter fortgeführt; allein, gerade durch die ununterbrochene imitatorische Fortführung seiner Stimmen kann in einem Canon niemals eine so freie Entfaltung seines Inhalts ermöglicht werden wie bei der Fuge, welche hierin nichts zu wünschen übrig lässt, weshalb diese denn auch in der Praxis dem Canon unbedingt vorzuziehen ist.

Aber trotz der hohen Bedeutung, welche die Fuge seit ihrer völligen Ausbildung im Vergleiche zu andern Musikgattungen einnimmt, ward dieselbe nach und nach dennoch immer mehr vernachlässigt, so dass es gegenwärtig unter der grossen Anzahl von Componisten nur wenige gibt, die sich ernstlich damit beschäftigen, und noch weniger solche, die sich darin auszeichnen.

Zu dieser Vernachlässigung mag allerdings der sich mit der Zeit verändernde Geschmack viel beitragen, bei welchem es namentlich jetzt im Allgemeinen mehr auf äusserliche Wirkungen als auf den inneren Gehalt eines Tonstückes abgesehen ist; was sich freilich mit dem Character einer Fuge nicht wohl verträgt. Man würde jedoch sehr irren, wollte man der gegenwärtigen Geschmacksrichtung die Schuld an dem Mangel guter Fugen allein beimessen; denn eine gut erfundene und kunstgerecht durchgeführte Fuge steht so wie früher, auch noch heute bei Allen, die sich einen empfänglichen Sinn für das wahrhaft Gute und Schöne erhalten haben, in gleicher Achtung.

Ein trefflicher Grund, warum diese Kunstform bei dem grösseren Theile des Publikums an Interesse verlor, ist daher meiner Ansicht nach der: weil man nicht mehr so viel Fleiss und Sorgfalt auf deren Studium wie ehemals verwendet, und Fugen componirt, ehe man die dazu nöthigen Vorkenntnisse völlig in seiner Gewalt hat, infolge dessen im günstigen Falle nur mittelmässige, weder den Kenner noch Laien befriedigende Productionen zu Stande gebracht werden können. Der Beweis hiervon ist offenbar! Denn auf welche andere Weise wäre es sonst zu erklären, dass oft auch selbst sehr begabte Tonsetzer, die sich in jeder andern Musikgattung rühmlich hervor-  
thun, an der Fuge — dieser Hauptgattung — scheitern, indem sie den an eine solche gestellten Anforderungen nicht entsprechen?

Doch gewiss auch manche Compositionslehrer haben schon Veranlassung zu Verirrungen in dieser Schreibart gegeben, indem sie das Studium derselben nicht gründlich genug, oder: um dem vermeintlichen Fortschritte zu huldigen mit allzuviel Freiheit behandelten. Wiewohl nun jede Kunstperiode ihren Einfluss auf den schaffenden Künstler schon von selbst (unbewusst) ausübt, so darf sich dieser Einfluss bei einem so ausgebildeten Musikstücke wie die Fuge doch nur auf deren Aeusserlichkeiten erstrecken, dagegen muss aber ihre Construction vor wie nach

die nämliche bleiben, die von früheren allgemein anerkannten Autoritäten für dieselbe festgestellt wurde. Lässt man dieses bei einer Fugenlehre unbeachtet, und erlaubt sich darin regelwidrige Freiheiten, so erwächst für die nach einem solchen Buche Studirenden der Nachtheil, dass sie, anstatt mit den wahren Grundsätzen der Fuge vertraut zu werden, auf mancherlei Absurditäten gerathen, die in einem Kunstwerke niemals zu rechtfertigen sind.

Der sicherste Weg, auf welchem man bei der Erlernung einer Kunst oder Wissenschaft überhaupt zum rechten Ziele gelangt, bleibt demnach jedenfalls der: sich strenge an Das zu halten, was sich in seiner Art als das Vorzüglichste bewährt, und dass man sich also besonders bei einer so typischen Form wie die Fuge aller Neuerungen enthält, weil dieselbe ihrer inneren Beschaffenheit nach ebensowenig dem Wechsel des Zeitgeschmackes angepasst werden kann, als eine Tragödie der alten Griechen.

Ich werde sonach den Leser in vorliegendem Theile mit allen Arten von Fugen bekannt machen; und ob-  
schon ich bei deren Abfassung stets mehr ihren Lehrzweck im Auge hatte, so habe ich dabei dennoch auch zu-  
gleich so viel es thunlich war, der Composition Rechnung zu tragen gesucht, damit der gewissenhaft darnach studirende  
Kunstjünger einen vollständigen Ueberblick und ein richtiges Urtheil von den Grundelementen eines derartigen Ton-  
stückes bekommen soll, und bei seinen desfallsigen Uebungen in keine zeit- und muthraubende Zweifel geräth,  
welche gewöhnlich das Haupthemmniss eines jungen Künstlers sind, indem dadurch viele seiner Compositionsversuche  
zu keinem völligen Austrage gelangen.

FRANKFURT A. M., im Januar 1874.

**Der Verfasser.**

# Inhalts-Verzeichniss.

	Seite.
Einleitung . . . . .	1
Kapitel I. Von der Beschaffenheit des Führers . . . . .	2
Kapitel II. Von der Bildung des Gefährten . . . . .	5
Item. Die Beantwortung von Führern, welche mit der Tonika anfangen und in ihrer Haupttonart bleiben . . . . .	7
Item. Die Beantwortung von Führern, welche mit der Tonika anfangen und in die Tonart der Dominante übergehen . . . . .	8
Item. Die Beantwortung von Führern, welche mit der Dominante anfangen und in der Haupttonart endigen . . . . .	10
Item. Die Beantwortung von Führern, welche mit der Dominante anfangen und endigen . . . . .	11
Item. Die Beantwortung von Führern, welche mit der zweiten, dritten, vierten, sechsten oder siebenten Stufe der Tonleiter anfangen . . . . .	12
Item. Die Beantwortung von Führern in Moll, mit Bezugnahme auf verschiedene aussergewöhnliche Fälle . . . . .	14
Item. Die Beantwortung von Führern, welche chromatische Intervalle enthalten . . . . .	16
Item. Die Beantwortung von Fugenthema's in den alten Kirchentonarten . . . . .	17
Kapitel III. Von der Gegenharmonie . . . . .	22
Kapitel IV. Von dem Widerschlage . . . . .	24
Item. Die Widerschläge einer zweistimmigen Fuge . . . . .	25
Item. Die Widerschläge einer dreistimmigen Fuge . . . . .	26
Item. Die Widerschläge einer vierstimmigen Fuge . . . . .	30
Item. Von den Widerschlägen einer fünf- und noch mehrstimmigen Fuge . . . . .	38
Kapitel V. Von der Zwischenharmonie . . . . .	39
Kapitel VI. Von der Engführung . . . . .	41
Kapitel VII. Von der Modulation einer Fuge . . . . .	50
Kapitel VIII. Von der Zergliederung eines Fugenthema's . . . . .	51
Kapitel IX. Von der Anwendung des Orgelpunktes in einer Fuge . . . . .	58
Kapitel X. Von der Konstruktion einer Fuge . . . . .	61
Kapitel XI. Von der zweistimmigen einfachen Fuge . . . . .	62
Kapitel XII. Von der dreistimmigen einfachen Fuge . . . . .	67
Kapitel XIII. Von der vierstimmigen einfachen Fuge . . . . .	74
Kapitel XIV. Von der Choralfuge . . . . .	83
Kapitel XV. Von der Gegenfuge . . . . .	89
Kapitel XVI. Von den Doppelfugen . . . . .	97
Item. Die Doppelfuge zu zwei Stimmen . . . . .	100
Item. Die Doppelfuge zu drei Stimmen . . . . .	102
Item. Die Doppelfuge zu vier Stimmen . . . . .	105
Item. Die dreifache Fuge . . . . .	113
Item. Die vierfache Fuge . . . . .	122
Kapitel XVII. Von der einfachen Fuge für Singstimmen . . . . .	129
Kapitel XVIII. Von den Doppelfugen für Singstimmen . . . . .	139
Kapitel XIX. Von der Choralfuge für Singstimmen . . . . .	153
Kapitel XX. Von der Fuge für zwei Chöre . . . . .	158
Kapitel XXI. Von der Gesangfuge im Vereine mit Orchesterinstrumenten . . . . .	184
Kapitel XXII. Von der freien Fuge, der Fughette und dem Fugato . . . . .	186
Nachwort . . . . .	188



## Einleitung.

---

Im Allgemeinen versteht man unter einer Fuge ein dem polyphonen Style angehöriges Musikstück, in welchem ein kurzer, prägnanter Satz zuerst von einer Stimme nur allein vorgetragen, alsdann von den andern Stimmen in nachahmender Weise auf der Quinte und Oktave des Haupttons wiederholt, und vermittelt überleitender Zwischensätze harmonisch und contrapunktisch bis zum Schlusse in mannigfacher Gestaltung durchgeführt wird.

Ihre Benennung erhielt die Fuge durch das lateinische Wort „fuga“, welches soviel als eine Flucht oder Jagd bedeutet; weil in derselben die anfangende Stimme den andern ihr nachfolgenden Stimmen stets vorausseilt; oder auch: weil diese letzteren der ersten gleichsam nachjagen. Obschon nun die Mehrzahl der musikalischen Schriftsteller mit der hier angeführten Abstammung dieses Wortes einerlei Meinung sind, gibt es doch auch noch welche, die sich nicht damit einverstanden erklären. So sucht zum Beispiel Hofrath André das Wort Fuge von fügen herzuleiten, was freilich mit der Construction eines derartigen Tonsatzes sehr wohl in Uebereinstimmung gebracht werden kann, indem es bei einem solchen allemal die Aufgabe ist: dessen Stimmen, von welchen jede einen gleichen Antheil an der Durchführung des Hauptsatzes hat, an- und ineinander zu fügen und also dieselben für diesen Zweck einzurichten oder fügsam zu machen. Im Grunde ist es aber an und für sich ganz gleichgültig, ob man diese oder jene Herleitung für die richtigere hält, denu die Hauptsache davon bleibt doch vor wie nach, dass man die eigentliche Bedeutung von diesem Worte kennt.

Eine Fuge kann zwei- drei- vier- oder noch mehrstimmig sein. Es mag aber eine solche aus zwei oder aus mehr Stimmen bestehen, so muss sie doch jederzeit die hier namhaft gemachten sechs wesentliche Bestandtheile enthalten; diese sind:

- 1) Der Führer. (lat. Dux.) So nennt man den Hauptsatz oder das Thema, womit eine Fuge angefangen wird.
- 2) Der Gefährte (Comes) oder die Beantwortung des Hauptsatzes.
- 3) Die Gegenharmonie, welche als unmittelbare Fortsetzung des Führers die contrapunktische Begleitung des Gefährten bildet.
- 4) Der Wiederschlag. (Repercussion.) Unter diesem Worte versteht man die nach gewissen Regeln geordnete Aufeinanderfolge des Führers und Gefährten.
- 5) Die Zwischenharmonie. Diese erfolgt regelmässig nach beendigtem Vortrage des Führers und Gefährten und hat den Zweck, die in einer Fuge enthaltenen Wiederschläge von einander abzusondern und dieselben zugleich nach andern Tonarten hinzuleiten.
- 6) Die Engführung. Hierunter wird die successive Annäherung des Gefährten zum Führer verstanden. Im Verlaufe einer Fuge wartet nämlich der Gefährte den ganzen Vortrag des Führers nicht immer ab, sondern derselbe tritt vielmehr öfter schon vor der Beendigung des Letzteren ein. Besteht demnach der Führer aus vier Takten, so folgt ihm der Gefährte zuweilen schon im dritten, zweiten oder im ersten Takte (und also in ganz enger Weise) nach. Ein solchermassen gesteigertes Zusammendrängen dieser beiden Hauptbestandtheile erhöht das Interesse einer Fuge ganz ungemein. Zu diesen sechs hier angeführten Bestandtheilen wird mitunter auch noch der Orgelpunkt gezählt; da aber eine Fuge sehr wohl ohne Orgelpunkt construirt werden kann (was viele sehr gute Fugen beweisen) so ist er auch kein eigentliches Requisit derselben.

Wird in einer Fuge nur ein Hauptsatz (Subject) durchgeführt, so nennt man sie eine einfache Fuge; enthält dieselbe aber zwei, drei oder vier Hauptsätze (Subjecte), wovon jeder an der Durchführung theilnimmt, alsdann entsteht je nach der Anzahl der daran betheiligten Subjecte eine doppelte, dreifache oder vierfache Fuge. Ausserdem gibt es auch noch Choralfugen und Gegenfugen. Bei einer Choralfuge bildet entweder die erste Strophe des Chorals selbst das Fugenthema oder es wird der Choral mit einer selbstständigen Fuge verbunden. Eine Gegenfuge heisst diejenige, in welcher der Führer von dem Gefährten in der Gegenbewegung beantwortet wird.

Ferner unterscheidet man die Fuge auch noch nach der Art ihrer Stimmeneintritte in eine Quinten- und in eine Oktavenfuge, je nachdem sich ihr Hauptsatz zuerst in der Quinte oder Oktave wiederholt. In früheren Zeiten, wo die Worte Fuge und Canon noch einerlei Bedeutung hatten, gab es indessen auch Sekunden- Terzen- und Quartenfugen, dieselben kamen aber durch die zweckmässigere Stimmenlage der Quinten- und Oktavenfuge nach und nach gänzlich ausser Gebrauch, so dass man jetzt nur noch unter diesen eine eigentliche Fuge versteht.

Der so allgemein gewordene Stimmeneintritt in der Quinte und Oktave des Haupttones bei einer vierstimmigen Fuge ist durch die vier Normalsingstimmen (also durch den Bass, Tenor, Alt und Sopran) entstanden. Da man nämlich in der ersten Zeit ihres Entstehens nur Fugen für den Gesang setzte, bei welchem bekanntlich der Tenor gegen den Bass, sowie der Sopran gegen den Alt um eine Quinte, (oder Quarte) der Alt gegen den Bass, und der Sopran gegen den Tenor aber um eine Oktave in seiner Tonhöhe differirt, so waren bei einer Fuge für gemischte Stimmen diese Eintritte die angemessensten. Fing daher ein Fugenthema im Basse an, so beantwortete es der Tenor seiner Stimmenlage gemäss in der Quinte, der Alt in der Oktave, und der Sopran in der Duodecime; begann hingegen der Sopran mit demselben, dann geschah dessen Beantwortung im Alt eine Quarte, im Tenor eine Oktave und im Basse eine Undecime tiefer. Dieselbe Berücksichtigung in Betreff ihrer richtigen Tonlage wurde natürlich auch bei jeder andern noch möglichen Aufeinanderfolge der vier Stimmen beobachtet, und es erschien demnach zu Anfang einer Fuge dass ihr zu Grunde liegende Thema abwechselnd in der Haupttonart und in deren Oberquinte, also in denjenigen zwei Tonarten, welche in nächster Beziehung zu einander stehen. Abgesehen davon, dass sich durch diese Beantwortung eines Fugenthema's jede Stimme in dem ihr eigenthümlichen Tonumfange bewegte, konnte auch zugleich der Gefährte mit dem Führer am bequemsten modulatorisch verbunden werden, und einer in den andern auf eine dem Gefühle am meisten zusagenden Weise übergehen, weshalb man denn auch diese Disposition für die Bildung eines Widerschlags als die zweckmässigste erkannte, und zur Regel machte. Der Grund, warum man bei der Beantwortung des Führers von jeher der Tonart der Oberdominante den Vorzug vor der, der Unterdominante gab, da doch durch diese letztere ebensowohl eine geeignete Tonlage der Stimmen erzielt werden konnte, als durch die erstere, ist dieser: weil man dabei die harmonische Theilung der Oktave im Auge hatte, welche allemal durch die Quinte geschehen muss; und weil man fühlte, dass die Modulation nach der Oberquinte des Haupttones unser Empfindungsvermögen erhebt, während eine solche nach der Unterdominante dasselbe herabstimmt. Durch die Theilung der Oktave ist indessen auch das Wort „Repercussion“ am natürlichsten zu erklären; denn *repercutio* heisst zurückprallen, worunter demnach das Zurückschlagen des Gefährten von der Quinte in die Oktave ihres Grundtones verstanden wird. Der Quintensprung eines Führers: zum Beispiel c-g, veranlasst nämlich bei seinem Gefährten in der Regel den Quartensprung g-c, und dieser Quartensprung g-c bildet somit die Repercussion oder den Widerschlag von dem Quintensprunge c-g in engerem Sinne.

Da es hier nur mehr die Absicht war, die wesentlichen Bestandtheile einer Fuge, (sowie deren verschiedene Gattungen) vorläufig namhaft zu machen, werde ich nun in den folgenden Abschnitten noch einmal auf diese Bestandtheile zurückkommen, um deren Eigenschaften ausführlicher zu erklären.

## 1.

### Von der Beschaffenheit des Führers.

Schon dadurch, dass ein Fugenthema (der Führer) anfänglich ohne alle Begleitung vorgetragen wird, und bis zum Schlusse der ganzen Fuge den Hauptinhalt bildet, muss dasselbe einen bestimmt ausgeprägten Charakter enthalten. Der Führer einer Fuge muss nämlich so beschaffen sein, dass er bei einer leicht fasslichen Melodie auch zugleich eine mannigfache harmonische und contrapunktische Bearbeitung zulässt, und es ist daher nicht jedes Thema dazu geeignet, sondern es muss vielmehr ein solches für diesen Zweck erfunden werden, und womöglich die nachstehenden Eigenschaften in sich vereinigen.

Ein Führer muss die Tonart, woraus die Fuge geht, leicht erkennen lassen, und er enthält deswegen als Anfangston gewöhnlich die Prime oder Quinte (oder auch die Terze) des Dreiklangs der Tonika, und bleibt alsdann bis zum Eintritt des Gefährten entweder in derselben Tonart, oder macht eine Modulation nach der Tonart seiner Dominante. In welchem Takttheile der Eintritt des Führers zu geschehen hat, hängt allemal von der metrischen Beschaffenheit desselben ab, und man ist demnach in dieser Hinsicht ganz ungebunden.

Ueber die Länge (die Taktzahl) eines Führers lassen sich keine bestimmten Regeln angeben, denn man entwirft denselben bald kürzer und bald länger, inwiefern er eben dem vorgesetzten Zwecke am besten entspricht. Es gibt daher Führer von nur einem Takte, von anderthalb Takten, von zwei Takten, und so fort bis zu sechs, sieben und acht Takten.



Doch ist es rathsam, wenn man die Wahl hat, oder nicht andere Gründe vorhanden sind, einen Führer weder zu kurz noch zu lange abzufassen, sondern dessen Länge auf zwei, drei, vier oder höchstens fünf Takte zu beschränken. Ein sehr kurzer Führer wird nämlich durch die schon gleich von Anfang gedrückte Folge seines Gefährten allemal wenig Gelegenheit für noch engere Verbindungen (für Engführungen) darbieten, und ein zu langer prägt sich dem Gedächtnisse nicht gleich fest genug ein; es sei denn, dass derselbe sequenzartig gebildet ist. Ausserdem dehnt auch ein zu langer Führer durch seine öfter wiederkehrenden Transpositionen die Fuge zu sehr aus, und erregt sonach eher Ueberdruß, als ein gesteigertes Interesse. Natürlich ist auch hier die Taktart und das Tempo einer Fuge in Betracht zu ziehen. So kann zum Beispiel ein Führer im 3/8- 2/4- oder 3/4-Takte jedenfalls mehr Takte enthalten, als einer desgleichen im 6/8- 4/4- oder 6/4-Takte; und ebenso wird die Länge desselben bei einem schnellen Tempo weniger auffallend sein, als bei einem langsamen.

Um die Versetzung eines Führers nach andern Tonarten nicht zu erschweren, oder gar unmöglich zu machen, hat man dessen Tonumfang in gewissen Grenzen zu halten. Man muss nämlich denselben so viel es sein kann einzuschränken suchen, und weder den Führer einer Gesang- noch Instrumentalfuge nicht ohne Grund über eine Oktave hinausgehen lassen. Je weniger Umfang aber ein Führer überhaupt hat, je mannigfacher sind seine Transpositionen zu bewirken, ohne mit den Stimmen in eine unpraktische Lage zu gerathen.

Die formelle Gestaltung eines Führers besteht entweder aus einem einfachen oder aus einem zusammengesetzten Rhythmus; also aus einem oder mehreren Takten ohne einen fühlbaren Einschnitt, oder auch aus mehreren Takten mit einem oder mehreren Einschnitten. Bei einem Führer mit zusammengesetztem Rhythmus werden die darin enthaltenen Einschnitte (seine verschiedenen Motive) zuweilen auch durch eine kurze Pause abgesondert, was aber den inneren Zusammenhang desselben nicht beeinträchtigen darf.

Zu den Eigenschaften eines Führers gehört auch noch diese: dass derselbe ohne wesentliche Veränderung von Dur nach Moll, und von Moll nach Dur versetzt werden können, und man hat daher schon bei dessen Entwurf auf eine derartige Versetzung Bedacht zu nehmen, indem nicht jede, auch an und für sich ganz gute Melodie dazu taugt.

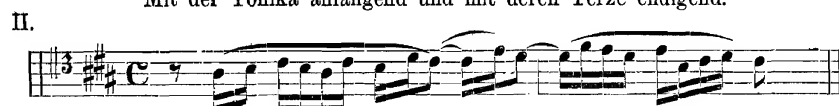
Je nachdem ein Führer in seiner Tonart bleibt, oder sich nach deren Oberdominante wendet, endigt er entweder mit dem Grundtone von einem dieser Dreiklänge, oder mit der Terze derselben. Wie indessen der Abschluss eines Führers theils in einer bestimmten Weise, und theils durch seine unmittelbare Verbindung mit der Gegenharmonie auch weniger bestimmt zu geschehen pflegt, wird erst im folgenden Abschnitte, welcher von der Bildung des Gefährten handelt, klar werden.

Der bessern Veranschaulichung wegen werde ich nun an mehreren praktischen Beispielen zeigen, wie man den Führer einer Fuge in Bezug auf seinen Anfang und Schluss meistens nur auf eine der nachstehend angegebenen Arten construirt findet; dabei aber auch zugleich auf die mannigfache rhythmische Beschaffenheit eines jeden hinweisen.

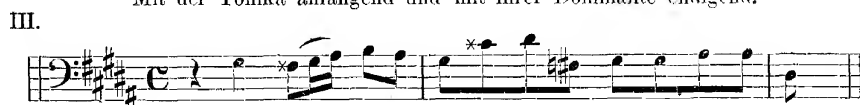
Mit der Tonika anfangend und endigend.



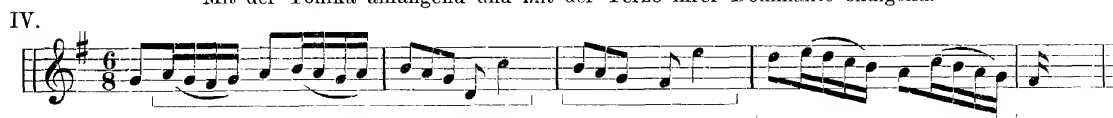
Mit der Tonika anfangend und mit deren Terze endigend.



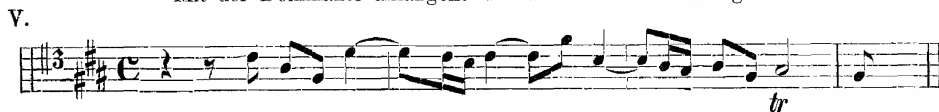
Mit der Tonika anfangend und mit ihrer Dominante endigend.



Mit der Tonika anfangend und mit der Terze ihrer Dominante endigend.

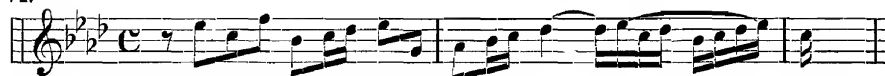


Mit der Dominante anfangend und mit der Tonika endigend.



Mit der Dominante anfangend und mit der Terze der Tonika endigend.

VI.



Bei dem ersten dieser Fugenthema's fällt die Endigungsnote in den siebenten Takt; dasselbe enthält drei Einschnitte, (wovon der erste durch eine Pause getrennt ist) und besteht aus zwei rhythmischen Zweiern und einem Dreier. Durch den Eintritt des Gefährten, welcher den Schluss im siebenten Takte unterbricht, beginnt aber zugleich ein neuer Rhythmus. Das zweite Thema besteht aus einem Rhythmus von zwei Takten, und das dritte aus einem desgleichen von drei Takten, obschon die letzten Takte dieser beiden Themata nicht vollständig sind; denn alle Rhythmen werden stets nach vollen Takten berechnet. Sobald also eine Melodie oder ein Satz im Niedertakte schliesst, gilt dieser ganze Takt als dem vorhergehenden Rhythmus angehörig; und dies auch selbst dann, wenn dieser letzte Takt durch einen unterbrochenen Schluss als der erste Takt des darauffolgenden Rhythmus angesehen wird. Die rhythmische Construction des vierten Thema besteht aus einem Fünfer; nämlich aus einem Zweier und drei Einern. (Der letzte Takt mit inbegriffen.) Dieser Führer enthält demnach, wie der erste, einen zusammengesetzten Rhythmus; erstens: weil er gleich diesem mehrere Einschnitte hat; und zweitens: weil ein einfacher Rhythmus (also ein solcher ohne Einschnitt) die Zahl von vier Takten nicht übersteigt. In dem fünften Thema sieht man sonach einen einfachen Rhythmus von vier Takten, und in dem sechsten ebenso einen einfachen Rhythmus von drei Takten, denn weder das eine noch das andere ist durch einen fühlbaren Einschnitt abgesondert.

Hinsichtlich ihres Anfangs- und Endigungstones gehören diese hier gezeigten Arten von Führern zu den gebräuchlichsten, und ein Führer, welcher mit der Dominante anfängt und schliesst, ist schon mehr als eine Ausnahme von der allgemeinen Regel anzusehen; zum Beispiel der folgende:

VII.



Ebenso ein solcher, der mit der Dominante anfängt und mit deren Terze endigt.

VIII.



Noch seltener geschieht der Anfang eines Führers mit der siebenten Stufe des Haupttons.

IX.



Am ungewöhnlichsten sind jedoch solche Führer wie der nachstehende, welcher mit der zweiten Stufe der Tonleiter beginnt.



Von diesen Fugenthemata enthält das siebente einen Rhythmus von zweimal zwei Takten; also einen rhythmischen Vierer. Das achte besteht aus einem Zweier und zwei Dreiern. Das neunte aus einem Zweier und Dreier, und das zehnte aus einem Zweier und drei Einern. Der letzte Takt des siebenten, achten und zehnten Führers wird jedoch durch den Eintritt des Gefährten auch zugleich dem folgenden Rhythmus beigezählt.

Dass ein Führer, welcher mit der Tonika oder deren Dominante anfängt, und auch mit einem von diesen beiden Tönen, oder mit der Terze der Tonika schliesst, am zweckmässigsten ist, dagegen alle andere Arten in Betreff des Anfangs und Schlusses mehr oder weniger als Ausnahmen zu betrachten sind, geht aus Bach's wohltemporirtem Clavier (aus welchem ich diese sämtlichen Beispiele absichtlich entnommen habe,) hervor; denn unter den achtundvierzig Fugen dieses Werkes befinden sich nur die vier hier zuletzt angeführten Themata, welche hierin von den übrigen vierundvierzig abweichen. Ich glaube daher, dass diese Wahrnehmung ein hinreichender Grund ist, um den Neuling in der Fuge zu bestimmen, sich bei der Bildung seiner Führer vorerst strenge an die sechs ersten Arten zu halten, und Ausnahmefälle zu vermeiden.

## 2.

## Von der Bildung des Gefährten.

Zu Anfang einer Fuge ist nach dem Vortrage des Führers die nothwendige Folge allemal der Gefährte; denn dieser wiederholt jenen regelmässig entweder um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer in nachahmender Weise. Diese zwei Bestandtheile bilden den Hauptinhalt einer Fuge und verhalten sich zu einander, wie etwa eine Frage zur Antwort; weshalb auch die Franzosen den Führer *Sujet*, und den Gefährten *reponse* nennen. Im italienischen bedient man sich dafür der Wörter *Guida* und *risposta*, oder auch: *consequenza*.

Die regelrechte Bildung eines Gefährten verlangt umsomehr die volle Aufmerksamkeit des Studirenden, weil das Gelingen der ganzen Fuge davon abhängt, und wiewohl die Beantwortung eines Führers auf sehr einfachen Grundsätzen beruht, muss man dieselbe doch zuvor erst recht begriffen, und sich sozusagen erst ganz hineingelebt haben, wenn man darin in allen vorkommenden Fällen seiner Sache gewiss sein will. Wäre ein Fugenthema stets nur geradezu in die Tonart der Quinte zu übertragen, so unterläge dessen Beantwortung allerdings keiner besonderen Schwierigkeit; da aber bei der Nachbildung eines Führers im Gefährten ein consequentes Verfahren hinsichtlich der Modulation zu beobachten ist, so setzt dies die Kenntniss von gewissen Regeln voraus, ohne welche man auf die richtige Abfassung eines Widerschlages niemals mit Sicherheit rechnen kann.

Die alten italienischen Contrapunktisten unterschieden indessen die Fuge bezüglich der Beantwortung ihres Führers in eine *Fuga reale*, und in eine *Fuga di tono*. Bei einer *Fuga reale* wurde der Führer vom Gefährten in allen seinen Intervallenschritten streng nachgeahmt, während bei einer *Fuga di tono* die Nachahmung in Rücksicht auf die Theilung der Oktave geschah, wodurch der Gefährte dem Führer natürlich nicht so ähnlich wurde als bei einer *Fuga reale*; denn der Quintensprung von der Tonika in die Dominante musste hier durch den Quartensprung von der Dominante in die Tonika erwiedert werden, was alsdann gewöhnlich auch die Veränderung von noch andern Intervallen zur Folge hatte. Dafür trat aber der Gefährte in ein innigeres harmonisches Verhältniss zu seinem Führer, was viel dazu beiträgt, die unmittelbare Verbindung dieser beiden Bestandtheile zu erleichtern, weshalb denn diese freiere Nachbildung eines Führers gegen eine strenge canonische sehr bald so entschieden den Vorzug erhielt, dass sie noch bis heute die eigentlich massgebende ist.

Von der *Fuga reale* gab es übrigens zwei Gattungen; nämlich eine strenge und eine freie. Die strenge reele Fuge war ein Tonstück, dessen Hauptstimme von allen andern noch daran theilnehmenden Stimmen bis zum Schlusse streng nachgeahmt wurde, und sie war also das, was man jetzt einen endlichen Canon nennt. Beschränkte sich hingegen die strenge Nachahmung nur auf den Führer und Gefährten, und die Stimmen wurden ausserdem in ungebundener Weise fortgeführt, dann war es eine freie reele Fuge. Eine freie reele Fuge unterscheidet sich von einer Tonfuge (*Fuga di tono*) nur durch die canonische Beantwortung ihres Führers; denn bei einer wie bei der andern werden die Hauptbestandtheile (der Führer und Gefährte) vermittelst periodisch-eingeschalteter Zwischensätze in freier Figuration durchgeführt. Diese beiden Fugenarten sind ihrer zweckmässigen Einrichtung wegen schon seit zu Anfang des vorigen Jahrhunderts im Gebrauche.

Ob der Führer einer Fuge canonisch zu beantworten ist, oder ob in dem Gefährten Veränderungen geschehen müssen, hängt natürlich von dessen Beschaffenheit ab. Das erstere kann nur dann stattfinden, wenn der Führer in seiner Tonart bleibt; enthält derselbe aber eine Modulation von der Tonika in die Dominante, oder von der Dominante in die Tonika, so werden in der Melodie des Gefährten allemal Veränderungen nöthig. Doch gibt es auch Fälle, wo diese beiden Arten von Beantwortung zulässig sind; man wählt aber alsdann meistens besser diejenige, bei welcher sich der Gefährte vom Führer unterscheidet.

Da die canonische Beantwortung eines Fugenthema's in nichts Anderem als in dessen Transposition um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer besteht, so bedarf dieselbe auch keiner besonderen Uebung. Desto mehr Sachkenntniss und Ueberlegung verlangt aber dafür Diejenige, welche in Berücksichtigung auf die Theilung der Oktave geschieht, und um diese wird es sich deshalb nun hier hauptsächlich handeln.

Bekanntlich entstehen durch die harmonische Theilung eines Intervalles allemal zwei ungleiche Hälften, und also bei der Theilung einer Oktave: eine Quinten- und eine Quartenhälfte. Ist daher ein Führer nach den Tönen welche in der grösseren Hälfte liegen, abgefasst, dann bleiben für seinen Gefährten die Töne der kleineren Hälfte, und dessen Melodiebildung muss alsdann eine Einschränkung erhalten. Bewegt sich aber der Führer in der kleineren Hälfte, und der Gefährte in der grösseren, dann erhält die Melodie des letzteren eine Erweiterung. Der Grund hiervon ist leicht einzusehen; eine Quinte schliesst nämlich fünf, und eine Quarte vier diatonische Tonstufen in sich ein, weshalb denn

auch eine solche Einschränkung oder Erweiterung eines Intervalls allemal einen ganzen Ton beträgt. Es kann daher vorkommen, dass im Gefährten bald dieses und bald jenes Intervall des Führers (von der Prime bis zur Oktave) um einen Ton höher oder tiefer beantwortet werden muss; zum Beispiel hier:

1. Die Sekunde  $\bar{g} - \bar{f}$ , durch den Einklang  $\bar{c} - \bar{c}$ .

2. Die Terze  $\bar{g} - \bar{e}$ , durch die Sekunde  $\bar{c} - \bar{h}$ .

3. Die Quarte  $\bar{d} - \bar{g}$ , durch die Terze  $\bar{a} - \bar{c}$ .

4. Die Quinte  $\bar{c} - \bar{g}$ , durch die Quarte  $\bar{g} - \bar{c}$ .

5. Die Sexte  $\bar{e} - \bar{gis}$ , durch die Quinte  $\bar{a} - \bar{dis}$ .

6. Die Septime  $\bar{g} - \bar{a}$ , durch die Sexte  $\bar{c} - \bar{e}$ .

7. Die Oktave  $\bar{c} - \bar{c}$ , durch die Septime  $\bar{g} - \bar{f}$ .

Obschon mehrere von diesen Führern den Umfang einer Quinte, und deren Gefährten den Umfang einer Quarte übersteigen, so erkennt man dennoch augenblicklich daran, dass die ersteren nach der grösseren Hälfte, und die letzteren nach der kleineren Hälfte der Oktave gebildet sind, weil bei denselben stets die Dominante durch die Tonika, und die Tonika durch die Dominante beantwortet wird.

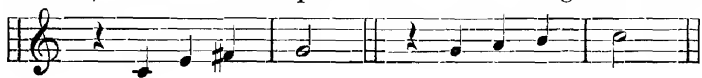
Der Gefährte des ersten, zweiten, fünften, sechsten und siebenten Beispiels enthält nur eine Einschränkung von seinem ersten zum zweiten Tone, und ebenso das dritte von seinem dritten zum vierten Tone; um jedoch den vierten Führer richtig zu beantworten, waren im Gefährten zwei Einschränkungen nöthig; nämlich von seinem ersten zum zweiten, und von seinem zweiten zum dritten Tone.

Durch die gegenseitige Umtauschung der Tonika und Dominante erschienen die zwei wesentlichsten Töne der Tonleiter für die Beantwortung eines Fugenthema's vollkommen festgestellt, und diese beiden Töne sind deswegen als die eigentlichen Grenzpunkte anzusehen, von welchen die Beantwortung aller übrigen, dazwischenliegenden Töne abhängt. In früheren Zeiten hatte man jedoch die regelrechte Nachbildung eines Führers durch das Untereinanderstellen der beiden Tonleiterhälften am einfachsten zu erklären geglaubt; nämlich so:

oder:

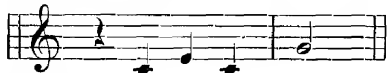
$$\begin{array}{l} \bar{c} - \bar{d} - \bar{e} - \bar{f} - \bar{g} \quad \left\{ \begin{array}{l} \bar{g} - \bar{a} - \bar{h} - \bar{c} - - \\ \bar{c} - \bar{d} - \bar{e} - \bar{f} - \bar{g} \end{array} \right. \\ \bar{g} - \bar{a} - \bar{h} - \bar{c} - - \end{array}$$

wonach sich also die Töne eines Fugenthema's in C-dur folgendermassen beantworten würden:  $\bar{c}$  durch  $\bar{g}$ ,  $\bar{d}$  durch  $\bar{a}$ ,  $\bar{e}$  durch  $\bar{h}$ , und die beiden Töne  $\bar{f}$  und  $\bar{g}$  durch  $\bar{c}$ ; oder was Dasselbe ist: die erste durch die fünfte Stufe, die zweite durch die sechste Stufe, die dritte durch die siebente Stufe, und die vierte und fünfte Stufe durch die achte Stufe. Dass aber dieses Buchstabenschema keineswegs als Norm gelten kann, sondern vielmehr eine sehr unzuverlässige Gewähr für eine richtige Beantwortung eines Führers bietet, lässt sich schon daran erkennen, weil der Ton  $\bar{e}$  auch oft durch  $\bar{a}$  anstatt durch  $\bar{h}$  erwiedert werden muss; sowie zum Beispiel das  $\bar{e}$  in dem folgenden Motive:



In diesem Falle kann also e nur durch a erwiedert werden, denn h anstatt a wäre hier in harmonischer und melodischer Beziehung falsch.

Ein Anderes ist es aber, wenn in dem ersten Motive der Ton e wieder zurück in die Tonika springt:



denn alsdann muss dessen Erwiederung so geschehen:



und e als Terze der Tonika muss nun durch die Terze der Dominante, also durch h erwiedert werden.

Hieraus wird hinlänglich kund, dass man bei der Nachbildung eines Führers mehr dessen harmonische Grundlage als dessen Intervallenfolge in's Auge zu fassen hat. Man muss nämlich die zu der Melodie des Führers gehörigen Akkorde mit jenen des Gefährten vergleichen, und dieselben in eine gegenseitige Uebereinstimmung zu bringen suchen, wodurch man alsdann leicht beurtheilen kann, welche Stufen der Tonleiter einander antworten müssen, und an welcher Stelle im Gefährten eine Einschränkung oder Erweiterung nöthig wird.

Aber trotz alledem kann es bei manchen Führern dennoch zweifelhaft bleiben, welche Beantwortung für dieselben die richtigste ist. Lässt sich aber ein Führer in keinerlei Weise nach den dazu bestimmten Regeln beantworten, so ist das ein Beweis, dass die Schuld an der Construction desselben liegt, und man thut dann allemal besser, zuerst die erforderliche Abänderung mit demselben vorzunehmen, als dass man sich einer Inconsequenz in Betreff seiner Beantwortung aussetzt.

Ich werde nun an Fugenthema's von verschiedener Construction die Art ihrer Beantwortung zeigen, und dabei auf Alles, was zu einer klaren Anschauungsweise dieses so wichtigen Gegenstandes beitragen kann, aufmerksam machen.

Wie man bereits schon im vorhergehenden Abschnitte kennen lernte, ist ein Führer in Bezug auf seinen Anfang und Schluss meistens in einer der vier folgenden Arten gebildet; Erstens: Mit der Tonika anfangend und auch mit derselben (oder mit deren Terze) endigend. Zweitens: Mit der Tonika anfangend und mit ihrer Dominante (oder mit der Terze dieser) endigend. Drittens: Mit der Dominante anfangend und mit der Tonika (oder mit der Terze dieser) endigend, und Viertens: Mit der Dominante anfangend und auch mit derselben endigend.

Alle Führer, welche nicht mit einem von diesen beiden Tönen anfangen, gehören, (wenn sie auch damit schliessen) mehr oder weniger zu den sogenannten Ausnahmen, und ich werde daher zuerst die Beantwortung dieser vier gebräuchlicheren Arten von Führern vornehmen, alsdann aber auch ebenso die Beantwortung von solchen, die in anderer Weise gebildet sind, zu lehren suchen.

### Die Beantwortung von Führern, welche mit der Tonika anfangen und in ihrer Haupttonart bleiben.

Wenn sich die Melodie bei einem Führer von dieser Art nur innerhalb der Tonika und deren Quarte bewegt, oder auch bei grösserem Umfange die Dominante nicht unmittelbar auf die Tonika folgt, dann kann der Gefährte ohne Veränderung eines Intervalles in der Tonart der Oberquinte oder Unterquarte notirt werden. Ist aber in dem Führer ein Sprung von der Tonika in die Dominante enthalten, so wird dieser im Gefährten von der Dominante in die Tonika erwiedert.

Die folgenden Beispiele werden das hier Gesagte bestätigen.



Da dieser Führer mit einem Quartensprunge von der Tonika in die Unterdominante beginnt, welcher allemal mit einem desgleichen von der Oberdominante in die Tonika beantwortet werden muss, und die übrigen Intervalle ebenfalls keine Veränderung im Gefährten als zweckmässig erscheinen lassen, so besteht letzterer aus einer strengen Nachahmung in der Oberquinte des Führers. Dasselbe ist auch der Fall, wenn man den Tonumfang des Führers erweitert, und denselben folgendermassen notirt:



Denn hier wird die Dominante, welche vom zweiten zum dritten Takte einen Quintensprung herab in die Tonika macht, im Gefährten nicht durch einen Quartensprung von der Tonika in die Dominante, sondern durch die zweite (neunte) Stufe der Tonleiter, welche indessen hier als fünfte Stufe von G-dur anzusehen ist. Weil nämlich dieser Führer durchweg in C-dur steht, so muss der Gefährte ebenso durchweg in G-dur bleiben.

III. Führer.

[illegible]

NB.

NB.

NB.

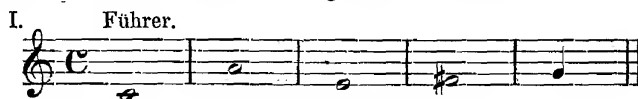
IV. Führer.

Die Beantwortung von Führern, welche mit der Tonika anfangen, und in die Tonart der Dominante übergehen.

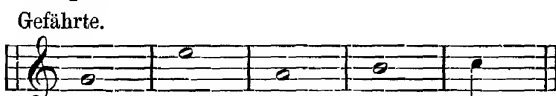
Bei der Beantwortung eines Führers der vorhergehenden Art machte nur der Sprung von der Tonika in die Dominante eine Aenderung im Gefährten nothwendig; war aber dieser Quintensprung im Führer nicht enthalten, so konnte man alle Töne des Führers genau auf den Gefährten übertragen. Die Beantwortung eines solchen Führers, um welche es sich jedoch nun handelt, verlangt in allen Fällen eine Einschränkung oder Erweiterung von einem, oder mehreren Intervallen in der Melodie seines Gefährten; denn hier gilt es jetzt als Regel: dass an derselben Stelle, wo der Führer

eine Modulation von der Haupttonart nach der Tonart der Dominante macht, der Gefährte eine solche von der Tonart der Dominante zurück in die Haupttonart machen muss, welches stets durch die Umtauschung von irgend einer Tonstufe dieser beiden Tonarten bewirkt wird. Von einer solchen Umtauschung hängt allemal die richtige Beantwortung eines derartig gebildeten Führers ab, und man hat deswegen seine ganze Aufmerksamkeit auf die Ermittlung derjenigen Tonstufe zu verwenden, welche bei dessen Nachbildung im Gefährten die Consequenz der Harmonie bezwecken soll.

An den zwei zunächstfolgenden ganz einfachen Führern dieser Art wird man die Wichtigkeit einer regelrechten Umtauschung der Tonstufen in Absicht auf ihre Beantwortung leicht einsehen.



Die beiden Endpunkte dieses Führers sind c und g, und diejenigen von dessen Gefährten müssen demnach g und c sein. Da nun der Führer einen förmlichen Uebergang von C-dur nach G-dur bildet, welcher von dem Gefährten mit einem desgleichen von G-dur zurück nach C-dur erwiedert werden muss, so fragt es sich, in welcher Weise die drei zwischen der Tonika und Dominante liegenden Töne des Führers; nämlich a, e und fis beantwortet werden sollen, ohne dass die Aehnlichkeit des Gefährten zu sehr darunter leidet? Dies ist nicht anderst zu bewerkstelligen, als durch die Umtauschung des Tones e mit a; zum Beispiel:



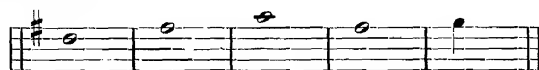
Weil sich nämlich der Führer durch die Töne e und fis entschieden von C-dur nach G-dur wendet, so wird im Gefährten die Zurückleitung von G-dur nach C-dur am natürlichsten durch die Töne a und h bewirkt, und der Quartensprung a-e im Führer wird sonach im Gefährten mit einem Quintensprunge e-a beantwortet, ausserdem sind sich alle andern Intervalle in beiden Theilen vollkommen gleich, und ihre Modulation folgerichtig, was man im Hinblick auf die Umtauschung der Tonstufen und Tonarten findet:



Das e und fis im Führer ist demnach hier als sechste und siebente Stufe von G-dur, und das a und h im Gefährten als sechste und siebente Stufe von C-dur anzusehen. Als zweites Beispiel dieser Art wähle ich das Thema des letzten Satzes aus dem ersten der zehn Streichquartette von Mozart, welches eine dem vorhergehenden Beispiele ähnliche Construction hat; nur dass in diesem Thema die Umtauschung der dritten mit der sechsten Stufe schon im zweiten Takte geschieht, während es bei obigem im dritten Takte der Fall war; zum Beispiel:

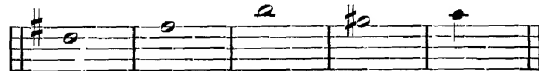


Der Ton h im zweiten Takte des Führers ist daher hier nicht als Terze von G-dur, sondern vielmehr als sechste Stufe von D-dur bezeichnet, weil mit diesem zweiten Takte die Modulation von der Tonika g, nach der Dominante d vorbereitet wird. Dieses ist auch der Grund, warum das h des Führers im Gefährten durch e beantwortet werden musste, indem sich nur auf diese Weise eine Folgerichtigkeit der Tonstufen von beiden Tonarten herstellen liess, wie man an deren Bezeichnung sieht. Dass aber der Ton e die allein richtige Beantwortung von dem Ton h ist, lässt sich schon an der ganzen Gestaltung dieses Gefährten erkennen. Denn, wollte man das h des Führers als Terze des G-durdreiklangs annehmen und dasselbe durch die Terze des D-durdreiklangs, also mit fis beantworten, so würde der Gefährte folgendermassen ausfallen, und unbedingt fehlerhaft sein:



erstens: weil die Wiederholung des Tones fis Monotonie erzeugt; und zweitens: weil im Vergleiche mit dem Führer eine inconsequente Akkordenfolge entsteht.

Auch eine strenge Nachahmung dieses Führers wäre ihrer von der Haupttonart zu sehr abweichenden Modulation wegen nur tatelnswerth; zum Beispiel:





Wie man sieht, würde ein solcher Gefährte in A-dur schliessen, und sich somit von seiner Haupttonart (G-dur) entfernen, anstatt er als Antwort des Führers wieder in dieselbe zurückkehren muss, und es würde also dadurch die enge Beziehung, welche bei der Beantwortung eines Fugenthema's die erste Bedingung ist, aus welcher alle Regeln für dieselbe entspringen, ganz übergangen.

III. Führer.

Gefährte.



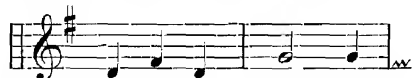
Die Beantwortung dieses Führers machte im Gefährten eine zweimalige Einschränkung nöthig. Die erste Einschränkung geschah durch die regelmässige Erwiederung von Dominante und Tonika, und die zweite wegen der Zurückführung des Gefährten von der Tonart der Dominante in die Haupttonart. Indessen wäre es nicht fehlerhaft zu nennen, wenn man das g im ersten Takte des Führers durch d beantwortete, weil dessen Modulation in die Tonart der Dominante erst im dritten Takte stattfindet. Doch ist die Beantwortung (von diesem g durch c) wie sie hier gezeigt wurde, jedenfalls richtiger. Es können aber auch Fälle eintreten, wo man zu Anfang eines Fugenthema's dieser Art die Erwiederung seiner Dominante durch die Tonika unbeachtet lässt, und bis zur Umtauschung der Tonart einer canonischen Nachahmung den Vorzug gibt; zum Beispiel:

IV. Führer.

Gefährte.



Der Quintensprung von der Tonika in die Tominante vom ersten zum zweiten Takte des Führers wird also hier nicht im Gefährten durch den Quartensprung von der Dominante in die zweite Stufe der Tonleiter beantwortet. Die Umtauschung der Harmonie findet in beiden Sätzen erst im vierten Takte statt; nämlich die des Führers durch den Sekundenschritt von der Tonika auf die Terze der Dominante, und die des Gefährten durch den Terzensprung von der Dominante auf die Terze der Tonika. Die zwei ersten Takte dieses Führers hätten zwar auch folgendermassen beantwortet werden können.



wo alsdann wohl der Regel, die Dominante durch die Tonika zu erwiedern, Genüge geleistet wäre; da aber die halbe Note d im Führer als Quinte des G-durdreiklangs anstatt als Dominante, und sonach die halbe Note a im Gefährten als Quinte des D-durdreiklangs genommen werden kann, so entsteht hierdurch eine strenge Nachahmung dieser zwei Takte kein Fehler gegen die Harmonie, weshalb denn, um im Gefährten einen fließenderen Gesang zu erhalten, diese Beantwortung vorzuziehen ist.

### Die Beantwortung von Führern, welche mit der Dominante anfangen, und in der Haupttonart endigen.

Wie die hierauf bezüglichen Beispiele zeigen werden, ist bei der Beantwortung von derartig gebildeten Fugenthema's nur zu Anfang eine Veränderung in der Melodie des Gefährten nöthig; denn ausserdem wird derselbe dem Führer in allen seinen Intervallenfolgen bis zum Schlusse canonisch nachgeahmt.

I. Führer.

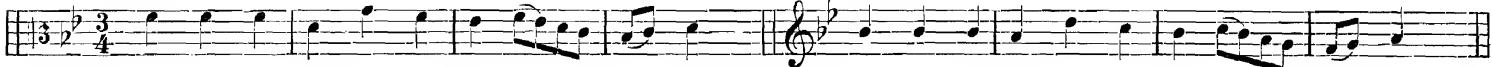
Gefährte.



Da dieser Führer mit einem Terzensprunge von der Dominante in die Terze der Tonika, also mit d-h beginnt, so erhält der Gefährte als Antwort den Sekundenschritt von der Tonika in die Terze der Dominante, also g-fis; alle übrigen Töne des Gefährten sind alsdann dem Führer ganz ähnlich nachgebildet. Bemerkenswerth ist hier noch: dass, obschon ein solcher Führer mit der Dominante, und dessen Gefährte mit der Tonika anfängt, der erstere doch jederzeit in der Haupttonart, sowie der letztere in der Tonart der Dominante steht. Das folgende Beispiel ist von derselben Construction:

II. Führer.

Gefährte.



denn die Terze f-d, zu Anfang des Führers, wird im Gefährten durch die Sekunde b-a erwiedert. Ebenso findet auch bei den zwei noch ferner hier angeführten Beispielen dieser Gattung die Einschränkung des Gefährten gleich zu Anfang statt.

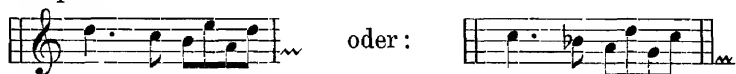
III. Führer.

Gefährte.





In diesem Beispiele (von Mozart) beantwortet der Gefährte die Sekunde g-f zu Anfang des Führers durch den Einklang c-c, welches ganz der Regel gemäss ist; denn eine strenge canonische Nachahmung dieses ersten Taktes würde unbedingt fehlerhaft sein; zum Beispiel:



Im ersten Falle wäre nämlich die Beantwortung der Dominante durch die Tonika umgangen, und im zweiten Falle geschähe der Schluss des Gefährten in F-dur anstatt in G-dur, was beides nicht gerechtfertigt werden könnte.

IV. Führer.

Gefährte.



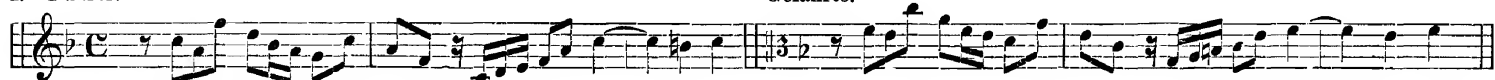
Hier macht der Führer von der ersten zur zweiten Note einen Quintensprung von der Dominante herab in die Tonika, und folglich erhält dafür der Gefährte als Erwiderung einen Quartensprung von der Tonika in die Dominante. Alle andern Töne des Gefährten sind alsdann denjenigen des Führers ganz ähnlich nachgebildet.

### Die Beantwortung von Führern, welche mit der Dominante anfangen und endigen.

Wie man schon an den sämtlichen Beispielen des vorhergehenden Abschnittes wahrnehmen konnte, ist bei einem Fugenthema, welches mit der Dominante anfängt, nicht auch zugleich die Tonart derselben zu verstehen, sondern es kommt dieses Intervall hier entweder nur in der Bedeutung als Quinte des Dreiklangs der Tonika, oder als Grundton des Dominantdreiklangs in Betracht, so dass also ein solcher Führer dennoch von der Haupttonart ausgeht, und eine Modulation in die Tonart seiner Dominante macht. Diesem zufolge sind bei dessen Gefährten, welcher (obschon mit der Tonika beginnend) von der Tonart der Dominante zurück in die Haupttonart moduliren muss, stets einige Veränderungen seiner Intervalle unvermeidlich.

I. Führer.

Gefährte.



Ohnerachtet also hier der Führer mit der Dominante beginnt, bleibt er doch bis zur letzten Note des zweiten Taktes in der Haupttonart F-dur, von wo er alsdann nach C-dur übergeht und darin schliesst. Der Gefährte, obschon er mit der Tonika anfängt, steht deshalb ebenso bis zur letzten Note des zweiten Taktes in der Tonart der Dominante, macht jedoch von hier seine Modulation und seinen Schluss im Haupttone vermittelt einer zweiten Einschränkung; denn die erste geschieht gleich zu Anfang von der Tonika in die Terze der Dominante, von f zu e. — Als zweites Beispiel dieser Art wähle ich den Hauptsatz der Es-durfuge aus dem ersten Hefte von S. Bach's wohltemperirtem Clavier.

II. Führer.

Gefährte.



Die rhythmische Beschaffenheit dieses Führers besteht wie die des vorhergehenden aus zwei durch eine Pause getrennten Einschnitten. Dagegen ist aber sein Uebergang in die Tonart der Dominante ein anderer. Denn sein erster Einschnitt drückt entschieden Es-dur aus, während sein zweiter sogleich mit der Dominanthermonie von B-dur beginnt und in dieser Tonart schliesst. Der Gefährte muss daher in seinem ersten Einschnitte (obschon mit der Tonika es anfangend) B-dur fühlbar machen, und sein zweiter durch die Dominanthermonie von Es-dur nach dieser Tonart zurückgeleitet werden, was beides von Bach vollführt wurde. Es findet also hier zwischen Führer und Gefährten die Umtauschung ihrer Dominanthermonie statt. Zu bemerken ist indessen noch: dass Bach den Führer und Gefährten der besseren Verbindung wegen mit einem Anhange versehen hat, welcher jedoch hier als überflüssig hinweggelassen wurde.

III. Führer.

Gefährte.



Die Beantwortung der ersten zwei Noten von diesem Führer ist wie gewöhnlich; der Terzensprung e-cis wird also im Gefährten durch den Sekundenschritt a-gis erwiedert. Der Uebergang von der Haupttonart in die der Dominante (von A-dur nach E-dur) geschieht im Führer in der Mitte des dritten Taktes durch den Quintensprung von a zu e, welcher durch den von der Tonart der Dominante in die Haupttonart (von E-dur nach A-dur) zurückkehrt.

V. Führer.



Gefährte.



Der Sekundenschritt zu Anfang des Führers von der Dominante h in die sechste Stufe c von E-moll, veranlasste im Gefährten den Terzensprung von der Tonika e in die sechste Stufe g von H-moll; und ebenso verlangte die Terze b-d im dritten Takte des Führers, bei dem Gefährten die kleine Secunde fis-g als Beantwortung um damit von der Tonart der Dominante wieder zurück in die Haupttonart zu leiten.

So weit also über die Beantwortung der vier gebräuchlichen Arten von Fugenthemas. Alle andern, welche nicht mit der Tonika oder ihrer Dominante anfangen, gehören mehr zu den aussergewöhnlichen. Der hiernach Studierende thut daher wohl, sich vorerst in der Beantwortung von Führern der gewöhnlichen Art so lange zu üben, bis er es darin zu der dazu erforderlichen Sicherheit gebracht hat, wo es ihm alsdann nicht schwer fallen wird, auch die in anderer Weise anfangenden Führer richtig zu beantworten, indem ihre Nachbildung auf denselben Principien beruht, wie die der vorher gezeigten.

### Die Beantwortung von Führern, welche mit der zweiten, dritten, vierten, sechsten oder siebenten Stufe der Tonleiter anfangen.

Wenn ein Führer mit der zweiten, dritten oder überhaupt mit einer andern Stufe der Tonleiter, als mit der Tonika oder deren Dominante beginnt, und dabei in seiner Tonart bleibt, so kann derselbe ohne Veränderung eines Intervalls eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer in den Gefährten übertragen werden. Enthält jedoch ein solcher Führer einen Uebergang in die Tonart seiner Dominante, so verfährt man nach den bereits angegebenen Regeln; man leitet nämlich alsdann den Gefährten an derselben Stelle durch eine Einschränkung oder Erweiterung seiner Melodie von der Tonart der Dominante in die Haupttonart zurück. Ich gebe nun auch von dieser Art verschiedene Beispiele.

#### Ein Führer, welcher mit der zweiten Stufe beginnt,

veranlasst bei seinem Gefährten einen Anfang mit der sechsten Stufe; zum Beispiel:

Führer.

Gefährte.



Weil hier der Führer von der Tonart C-dur ausgeht und eine Modulation nach G-dur macht, muss der Gefährte von G-dur ausgehend eine solche zurück nach C-dur machen. Die gegenseitige Umtauschung dieser beiden Tonarten findet im zweiten Takte nach der Pause statt.

Marpurg gibt indessen in seiner Abhandlung von der Fuge mit der sechsten Stufe auch zugleich die fünfte als Beantwortung der zweiten Stufe an, wiewohl der fünften Stufe als Dominante eigentlich nur die Beantwortung der Tonika zukömmt. Derselbe sucht seine Meinung durch das nachstehende Beispiel zu bewahrheiten:

Führer.

Gefährte.



Diese Beantwortung widerstrebt aber der allgemeinen Regel, weil der Gefährte in der Tonart der Unterdominante (in C-dur) steht, anstatt er in der Oberdominante (in D-dur) stehen sollte. Der Führer wäre deshalb besser mit einem Schlüssel in G-dur abgefasst, wo er alsdann regelmässig durch die sechste Stufe beantwortet wird:

Führer.

Gefährte.



### Ein Führer, welcher mit der dritten Stufe beginnt,

veranlasst bei seinem Gefährten einen Anfang mit der siebenten Stufe.



Der Anfang und Schluss dieses Führers ist in C-dur, und sein Gefährte besteht daher aus einer strengen Nachahmung in der Unterquarte.

Hier führt Marpurg in dem vorhingenannten Werke mit der siebenten Stufe auch zugleich die sechste Stufe als ausnahmsweise Beantwortung der dritten Stufe an, und gibt darüber zwei Beispiele, wovon ich nur das erste hersetze:



Die Melodie dieses Führers bewegt sich hier in der plagalischen Tonreihe von C-dur, und die seines Gefährten in der authentischen, weshalb die Beantwortung des Tones f im Führer durch den Ton h im Gefährten vollkommen gerechtfertigt erscheint. Weil aber dadurch der erste Takt von beiden Theilen in C-dur steht, so wäre es in harmonischer Beziehung dennoch besser gethan, wenn man den Gefährten zum Führer machte, und denselben folgendermassen beantwortete:



wo jedoch der Führer mit der sechsten, und sein Gefährte mit der dritten Stufe der Tonleiter beginnt.

### Ein Führer, welcher mit der vierten Stufe beginnt,

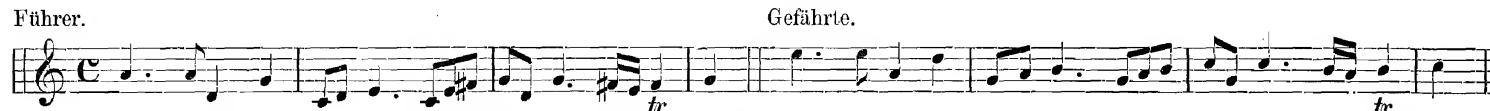
veranlasst bei seinem Gefährten einen Anfang mit der ersten oder achten Stufe.



Der Führer enthält in seinem dritten Takte einen Quintensprung von der Tonika in die Dominante, mit welcher er auch schliesst; weshalb sein Gefährte an derselben Stelle einen Quartensprung von der Dominante in die Tonika macht, um darin zu schliessen.

### Ein Führer, welcher mit der sechsten Stufe beginnt,

veranlasst bei seinem Gefährten einen Anfang mit der dritten Stufe.



Bis zur Hälfte des zweiten Taktes sind sich Führer und Gefährte in ihren Intervallenfolgen ganz gleich; da aber der Führer von hier an eine Modulation in die Tonart der Dominante macht, so musste im Gefährten, um denselben in die Haupttonart zurückzuleiten, eine Einschränkung stattfinden.

Ebenso wie man die Quarte stets nur durch die erste (oder achte) Stufe beantwortet, erhält auch die sechste Stufe ihre Beantwortung am besten nur allein durch die dritte Stufe; wenigstens wird für die Beantwortung der sechsten Stufe durch die zweite nie ein genügender Grund vorhanden sein.

### Ein Führer, welcher mit der siebenten Stufe beginnt,

veranlasst bei seinem Gefährten einen Anfang mit der erhöhten vierten Stufe.



In diesem Führer ist ebenfalls eine Modulation von C-dur nach G-dur enthalten, welche im Gefährten durch eine solche von G-dur zurück nach C-dur erwiedert wird, was hier nicht anders geschehen konnte, als dass man den Quintensprung d-a im zweiten Takte des Führers, im Gefährten durch den Quartensprung a-d beantwortete; wodurch alsdann vor und nach diesem Sprunge in beiden Theilen alle Intervalle einerlei Grösse behalten.

Wenn sich nun auch die Beantwortung der siebenten Stufe durch den erhöhten vierten Ton meistens für ganz dazu geeignet erweist, so gibt es dennoch Fälle, wo die Beantwortung durch die dritte Stufe geschehen kann; zum Beispiel:



Doch ist es auch hier noch die Frage: ob man diese beiden Sätze nicht besser mit einander vertauscht, und den Gefährten zum Führer macht, weil alsdann der Führer mit der Terze der Tonika anfangen, und im Gefährten mit der Terze der Dominante regelmässig beantwortet würde.

### Die Beantwortung von Führern in Moll, mit Bezugnahme auf verschiedene aussergewöhnliche Fälle.

Es sind zwar schon einige Fugenthemas unter den bis jetzt gezeigten vorgekommen, welche einer Molltonart angehörten, ohne dass ich dabei eine Bemerkung bezüglich ihrer Tonart zu machen für nöthig hielt, weil dieselben regelmässig gebildet waren. Fängt nämlich ein Führer in Moll mit der Tonika oder mit deren Dominante an, und endet auch mit einem von diesen zwei Tönen, (oder mit der Terze derselben) dann hat man bei dessen Beantwortung ganz dieselben Regeln, wie bei einem solchen in Dur zu beobachten, was die zwei folgenden Beispiele noch ferner bestätigen sollen, von welchen das eine in A-moll und das andere in C-moll steht.



Dieser Führer beginnt mit der Tonika a, und macht eine Modulation nach E-moll, also in die Tonart seiner Dominante, welche schon gleich mit dem zweiten Tone, mit c vorbereitet wird, weshalb dieses c nicht nur als dritte Stufe von A-moll, sondern auch zugleich als sechste Stufe von E-moll anzusehen ist, und demzufolge im Gefährten — welcher mit der Dominante anfängt — nicht durch g, sondern durch f, also mit der sechsten Stufe von A-moll beantwortet werden muss. Wollte man im zweiten Takte des Führers gis anstatt g nehmen, so würde der Gefährte jedenfalls abnorm ausfallen, wovon man sich bei näherer Prüfung selbst überzeugen kann. Der folgende Führer von (S. Bach) welcher mit der Dominante anfängt, und mit der Terze der Tonika schliesst, enthält ebenfalls eine ganz der Regel gemässe Beantwortung.



Da auch hier die Einschränkung des Gefährten gleich zu Anfang mit der zweiten Note geschieht, so wurde in demselben ebensowenig eine fernere Veränderung nöthig als in dem vorhergehenden, und der vierte Ton (g) im Führer war deshalb nicht mit der Tonika (c), sondern mit d, als Quinte der Dominante von G-moll zu beantworten, weil dieser Ton g im Führer nicht als Tonika des G-moll sondern als Quinte des C-moll-Dreiklages gilt. Aus demselben Grunde konnte auch die letzte Note e im ersten und zweiten Takte des obigen Führers in A-moll nicht durch a, sondern nur durch h beantwortet werden, wie man denn überhaupt nach geschehener Modulation keine Rücksicht mehr auf eine gegenseitige Beantwortung von Tonika und Dominante zu nehmen hat.

Wie man gefunden haben wird, wurde in diesen zwei Beispielen die Erwidierung der beiden kleinen Terzen von Tonika und Dominante genau beobachtet, von welcher Regel auch nicht ohne gegründete Ursache abgewichen werden darf. Indessen kann es sich aber ereignen, dass man bei einem Führer in Moll die kleine Terze der Tonika durch die grosse Terze der Dominante beantworten muss. Dieser Fall tritt ein, wenn der Führer mit der Dominantharmonie (also mit einem Halbschlusse) endet, und dessen Gefährte unmittelbar darauf folgt; zum Beispiel:



Das f im ersten Takte des Führers kann demnach hier nicht anders als durch cis beantwortet werden, weil der Gefährte im vierten Takte eintritt und deshalb die Beantwortung mit c einen unharmonischen Querstand verursachen würde. Die noch ferneren Abänderungen, welche durch die Beantwortung dieses Führers im Gefährten der Modulation

wegen zu geschehen hatten, befinden sich im zweiten und dritten Takte des letzteren, deren Nothwendigkeit man bei aufmerksamer Untersuchung dieser zwei Sätze nunmehr leicht einsehen wird. Sollte jedoch ein derartiger Führer auf nachstehende Weise beginnen:



dann wäre dieser Takt so zu beantworten:



das f des Führers würde also durch h, und das g desselben durch cis beantwortet. Man thut aber besser, eine solche Beantwortung zu vermeiden, indem sie den Gefährten bis zur Unkenntlichkeit entstellt. — Auch die Beantwortung des folgenden Führers aus der Gis-mollfuge von S. Bach eine exceptionelle:



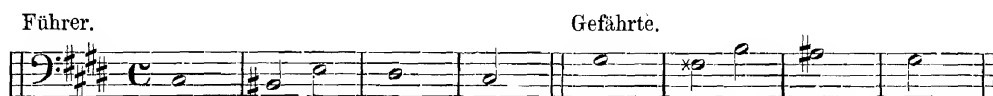
denn der Gefährte macht hier augenscheinlich eine förmliche Modulation nach Cis-moll anstatt nach Fis-moll, also in die Tonart der Unterdominante anstatt in die Oberdominante, was anscheinend der allgemeinen Regel widerstrebt. Hätte Bach seine Beantwortung in nachstehender Weise ausführen wollen:



so wäre allerdings im ersten Takte der Tonart der Oberdominante Genüge geschehen; es entsteht aber dadurch im zweiten Takte aus der übermässigen Quarte cis-fisis die grosse Terze dis-fisis. Bach war es aber darum zu thun, die übermässige Quarte, als ein sehr bezeichnendes Intervall im Gefährten genau wiederzugeben, und zog deshalb vor, diese scheinbare Ausnahme in der Modulation zu machen.

Der Führer beginnt nämlich mit der Tonika und endigt mit der Dominante, weshalb im Gefährten, um mit demselben von der Dominante in die Tonika zurückzukehren, jedenfalls eine Aenderung stattfinden musste, und diese geschah hier am besten mit der zweiten Note; jede andere Beantwortung würde die Melodie des Gefährten beeinträchtigt haben.

Das Ungewöhnliche dieser Beantwortung liegt im Ganzen eigentlich nur in der Erhöhung der beiden kleinen Terzen von Dominante und Tonika zu Anfang des Führers und Gefährten, weil durch dieselben die Tonart (namentlich die des Gefährten) zweifelhaft wird; denn der Regel nach müsste der Führer von der Tonika in die kleine Terze der Dominante, (also nach fis) und der Gefährte von der Dominante in die kleine Terze der Tonika (also nach h) gehen, wodurch die Umtauschung dieser zwei wesentlichen Töne bezüglich der beiden Molltonarten ganz natürlich wäre. Bei diesem Verfahren hätte aber der erste Takt des Führers und des Gefährten offenbar an Wirkung verloren, und es stellt sich sonach heraus: dass Bach die zweckgemässeste Beantwortung für sein Fugenthema wählte. Mit mehr Freiheit behandelt derselbe dagegen den ersten Wiederschlag in seiner Cis-mollfuge, in welcher der Gefährte dem Führer zuerst ganz richtig nachgebildet ist:



denn der Führer macht seinen Anfang mit der Tonika und schliesst auch mit derselben, wonach der Gefährte stets ohne Veränderung eines Intervalls in die Tonart der Oberdominante transponirt wird. Bach setzt nun aber diesen Wiederschlag mit dem Alt und Discant in folgender Weise fort:



und verkürzt also nicht nur die erste Note des Führers, sowie die erste und vorletzte Note des Gefährten um die Hälfte ihrer Dauer, sondern macht auch zugleich mit dem letzteren eine Modulation nach der Tonart der Unterdominante. Eine solche Anhäufung von Ausnahmen in einem Fugensatze kommt übrigens nur einem Meister wie Bach zu, welcher sich über all' sein Thun Rechenschaft zu geben wusste; der Neuling in dieser Schreibart hat sie jedoch gänzlich zu vermeiden.

Einen ferneren Ausnahmefall in Betreff der Nachbildung des Gefährten zeigt auch die D-mollfuge dieses Meisters.



Der Führer beginnt mit der Tonika und endigt mit der Dominante, demnach sollte der Gefährte mit der Tonika endigen. Anstatt dessen endigt er aber auf der zweiten Stufe der Tonika, und also auf der Quinte der Dominante.

Es lag sehr nahe, den Führer mit der Terze der Tonika (mit f) und den Gefährten sonach mit der Terze der Dominante (mit cis) zu endigen, wodurch Führer und Gefährte eben so leicht zu verbinden wären; dies scheint aber keinesfalls Bach's Absicht gewesen zu sein, sonst würde er es gewiss gethan haben. Dass indessen dieser Führer, ohnerachtet er mit der Tonika anfängt und mit der Dominante endigt, nur durch eine canonische Nachahmung zu beantworten war, wird man bei genauer Prüfung desselben von selbst finden, denn weder im ersten noch im zweiten Takte des Gefährten bietet sich eine gegründete Veranlassung für eine Veränderung dar; und Bach war hier also gleichsam genöthigt, die strenge Beantwortung der Melodie einer consequenten Harmonie vorzuziehen.

### Die Beantwortung von Führern, welche chromatische Intervalle enthalten.

In allen bisher vorgekommenen Fugenthemas wurden chromatische Tonfolgen durchaus vermieden, weil man auf die Beantwortung derselben ins Besondere Rücksicht zu nehmen hat; und ich werde daher jetzt an einigen Führern, in welchen chromatische Intervalle enthalten sind, auf Das, was hinsichtlich ihrer Beantwortung zu beobachten ist, aufmerksam machen, damit sich der Schüler bei seinen Studien auch hiermit zurechtzufinden weis.

Ein jedes chromatische Intervall, welches ein Führer enthält, gleichviel, ob dasselbe ein harmonischer Bestandtheil eines Akkordes, oder nur ein melodischer Durchgangston ist, muss im Gefährten genau erwiedert werden.

Die Beantwortung eines chromatischen Führers, der mit der Tonika beginnt und schliesst, geschieht gerade so, wie bei einem solchen mit nur diatonischen Intervallen; der Gefährte wird also ohne Veränderung in die Tonart der Oberdominante transponirt. Dagegen hat man aber bei der Beantwortung von einem chromatischen Führer, dessen Grenzpunkte die Tonika und Dominante sind, im Gefährten die dabei erforderliche Einschränkung oder Erweiterung allemal entweder vor, oder nach den chromatischen Gängen zu bewirken; zum Beispiel:

#### Die Beantwortung eines chromatischen Führers, welcher mit der Tonika beginnt und schliesst.



Der Gefährte enthält also alle chromatischen Intervalle des Führers ganz genau, und ebenso bilden auch seine diatonischen Intervalle eine strenge Nachahmung des letzteren.

#### Die Beantwortung eines chromatischen Führers, welcher mit der Tonika beginnt und mit der Dominante schliesst.



Die Modulation nach G-dur geschieht hier erst ganz am Schlusse des Führers durch den Leiteton fis, an welcher Stelle alsdann auch der Gefährte vermittelt einer Einschränkung in C-dur schliesst. Ich zeige nun noch die Beantwortung eines chromatischen Führers, der mit der Dominante anfängt und mit der Tonika endigt.

#### Die Beantwortung eines chromatischen Führers, welcher mit der Dominante beginnt und mit der Tonika schliesst.



Da der Führer gleich zu Anfang von der Dominante in die Terze der Tonika geht, so veranlasst dies bei dem Gefährten den Gang von der Tonika in die Terze der Dominante, wodurch sich von hier an beide ganz vollkommen ähnlich sind.

Diese drei Beispiele mögen hinreichen um daran die Anwendung von chromatischen Intervallen bei einem Fugenthema kennen zu lernen. Sollte jedoch der Studirende bei seinen Versuchen wegen der richtigen Beantwortung von



chromatischen Tönen in Zweifel gerathen, dann ist es für ihn von Vortheil, wenn er den Führer sammt dem Gefährten vorher nur diatonisch notirt, und alsdann erst diejenigen ganzen Töne, welche chromatisch werden sollen, halbirt, wobei er dieselben natürlich auch zugleich mit den betreffenden Versetzungszeichen zu versehen hat.

### Die Beantwortung von Fugenthema's in den alten Kirchentonarten.

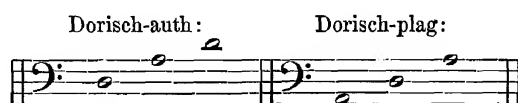
Wenn sich auch in jetziger Zeit für den schaffenden Künstler vielleicht nur äusserst selten eine Veranlassung finden wird, Fugen in den alten Tonarten zu setzen, so glaube ich dennoch meinen Lesern Einiges hierüber erklären und mit Beispielen darlegen zu müssen, und wäre es auch nur deswegen, damit sie eine klare Anschauungsweise dieser Fugenart, welche in mancher Beziehung von unserer jetzigen abweicht, gewinnen.

Die gründliche Kenntniss dieser alten Tonarten muss ich indessen bei dem Studirenden voraussetzen; im Falle sich also derselbe nicht ganz heimisch darin fühlen sollte, mag er zuvor das letzte Kapitel von meiner Harmonielehre noch einmal genau durchnehmen; denn nur eine völlige Vertrautheit mit den Eigenthümlichkeiten dieser Tonarten wird ihm ein richtiges Verständniss von den in denselben construirten Fugensätzen ermöglichen. Um jedoch diesen Gegenstand den sich dafür Interessirenden so verständlich als möglich darzustellen, wird es dennoch nöthig sein, mindestens Dasjenige von den alten Tonarten, was sich speciell auf die Beantwortung eines Fugenthemas bezieht, hier noch einmal vorübergehend zu berühren.

Die Beantwortung eines Fugenthemas in den alten Kirchentonarten hat weiter nichts mit den jetzt gebräuchlichen gemein, als die gegenseitige Erwiderung von Tonika und Dominante zu Anfang des Führer und Gefährten; in allem Uebrigen sind beide Arten wesentlich von einander unterschieden.

Weil nämlich nach den Regeln der alten Schreibart bei der Construction eines Führers und Gefährten stets die authentische und plagalische Tonführung beobachtet wird, so geschieht ihre Verbindung ohne alle Modulation. Hat zum Beispiel der Führer die authentische Tonlage, so erhält der Gefährte jederzeit die plagalische; und ist die Tonlage des Führers eine plagalische, so erhält alsdann der Gefährte die authentische. Die authentische Tonlage erstreckt sich bekanntlich von der Tonika bis zu ihrer Oktave, und die plagalische Tonlage ebenso von der Unterquarte bis zur Oberquinte der Tonika.

Der Normalumfang der dorisch-authentischen Tonart ist also von  $d$  bis  $\bar{d}$ , und der von der dorisch-plagalischen Tonart von  $a$  bis  $a$ ; nämlich:



Eine authentische Melodie bewegt sich demnach um die Dominante herum, deren beide Grenzpunkte die Tonika ist, während eine plagalische Melodie ihre Tonika umgibt, und dieselbe von unten und oben durch die Dominante begrenzt. Es ist aber bei keiner von diesen beiden Tonarten nothwendig, den Umfang einer Oktave einzuhalten; man kann vielmehr denselben bei jeder um einige Töne erweitern oder verringern, je nachdem es eine darin gesetzte Melodie erfordert.

Die Benützung des ganzen Tonumfanges für eine Melodie (nämlich von der Prime bis zur Oktave) nannte man ehemals eine vollkommene Tonart, (modus perfectus.) Erstreckte sich aber der Umfang einer solchen nur bis zur Quarte, Quinte oder Sexte, dann nannte man es eine unvollkommene Tonart, (modus imperfectus.) Wurde ferner von der Melodie die Oktave um einen oder mehrere Töne überschritten, so hiess das eine übermässige Tonart, (modus excedens,) und endigte eine Melodie nicht mit der Tonika, so galt dieselbe für eine unregelmässige Tonart, (modus anomalus.)

Weder eine authentische noch eine plagalische Tonart wird durch ihren Anfang, sondern durch die Tonlage ihrer Melodie bestimmt, denn es kann ein authentischer wie ein plagalischer Führer sowohl mit der Tonika als mit der Dominante anfangen und endigen. Natürlich gilt dasselbe auch bei dem Gefährten. Der ganze Unterschied zwischen einer authentischen und einer plagalischen Tonart besteht demnach in nichts Anderem als in ihrer verschiedenen Tonlage; beide haben nämlich einen gemeinschaftlichen Grundton, und ausserdem auch ganz dieselben Ausweichungen.

Ich werde nunmehr von jeder der sechs alten Tonarten (also von der dorischen, phrygischen, lydischen, mixolydischen, aeolischen und jonischen Tonart) einige Fugenthemas nebst deren Beantwortung hersetzen, woran man die Anwendung ihrer theils vollständigen und theils unvollständigen authentischen und plagalischen Tonlagen, sowie auch ihre noch fernere charakteristische Beschaffenheit im Vergleiche mit Fugensätzen der neueren Zeit, durch die zu jeder Tonart besonders beigefügten Erläuterungen hinlänglich kennen lernen kann.

## Die Beantwortung eines Führers in der dorischen Tonart.

(In D-dorisch.)

Die dorische Tonleiter hat ihren ersten halben Ton von der zweiten zur dritten Stufe (von e zu f) und den andern von der sechsten zur siebenten Stufe, (von h zu c). Dieselbe enthält demnach von ihrem Grundtone aus genommen eine kleine Terze und eine grosse Sexte, welche letztere sie von unserem D-moll unterscheidet. Es darf daher weder im Führer noch im Gefährten der Ton b enthalten sein, indem die grosse Sexte h, nächst der kleinen Terze f die charakteristischen Merkmale dieser Tonart sind. Aber auch der Leiteton cis muss sowohl im Führer als im Gefährten vermieden werden, weil der früheren Regel zufolge beide Bestandtheile ohne eine fühlbare Modulation bleiben sollen, weshalb weder bei dem einen noch andern durch den Leiteton, sondern wie bei den alten Choralmelodien, der Schluss stets nur von der Obersekunde in die Tonika gemacht wird, wie denn überhaupt hier die Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten meistens in gedrängterer Weise als bei einem Wiederschlage der neueren Art geschieht. Nach der Beendigung des Führers oder Gefährten ist es jedoch erlaubt, ein b anstatt einem h, und ein cis anstatt einem c zu setzen. Der Gebrauch des b für h hat seinen Grund in der Melodie, um nämlich darin den Tritonus f-h nicht fühlbar werden zu lassen, und der Gebrauch des cis für c, um damit nach der Tonika hinzuleiten. Das folgende Beispiel soll nun einen Führer und Gefährten in der dorischen Tonart zeigen.



Seinem Anfange und Schlusse sowie seinen Intervallenfolgen nach zu urtheilen, könnte dieser Führer auch als D-moll, und dessen Gefährte auch als A-moll angehörig betrachtet und behandelt werden; dass aber dennoch beide in der dorischen Tonart stehen, kann man an ihrer Verbindung sehen, welche ich deshalb hierher setze:



Der Gefährte wartet also das Ende des Führers nicht ab, sondern tritt vielmehr schon im vierten Takte ein. Ausserdem gibt auch die harmonische Construction dieses Satzes ebensowenig D-moll als A-moll kund; und da der Führer mit dem Tone d beginnt, welcher im Gefährten durch a erwiedert wird, so kann darunter keine andere Tonart als die dorische zu verstehen sein. Der Führer bewegt sich also in der dorisch-authentischen Tonlage, denn sein Umfang erstreckt sich von der Tonika bis zur Dominante, (von d bis a) und die Tonlage des Gefährten — obschon derselbe ebenfalls eine Quinte im Umfange hat — ist die dorische-plagalische, was man daran erkennt, dass er von a ausgehend die Tonika als Quarte enthält.

Im vorigen Jahrhundert wurde auch öfter die erste Strophe einer Choralmelodie als Fugenthema benützt und um auch hiervon ein Beispiel zu geben, wähle ich dazu den Choral: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“, dessen Tonlage eine vollkommen authentische ist, weil sich ihr Umfang von der Tonika bis zu deren Oktave erstreckt.



Der Quintensprung von der Tonika in die Dominante zu Anfang des Führers wurde im Gefährten der allgemeinen Regel nach durch den Quartensprung von der Dominante zurück in die Tonika beantwortet; alle übrigen Intervalle sind aber in beiden Theilen einander völlig gleich.

## Die Beantwortung eines Führers in der phrygischen Tonart.

(In E-phrygisch.)

Diese Tonart unterscheidet sich von allen andern alten Kirchentonarten durch ihre kleine Sekunde, (von e zu f) und noch ausserdem auch durch ihren Schluss, bei welchem stets der grosse Dreiklang e-gis-h anstatt dem kleinen e-g-h genommen wird.



Sowohl an diesem Führer als an dessen Gefährten erkennt man sogleich, dass dieselben keiner von unseren Tonarten angehören, und die Beantwortung der zwei ersten Töne e und h des Führers durch h und e im Gefährten lässt nur auf die phrygische Tonart schliessen. Zu bemerken ist hier noch: dass die Sekunde h-c im ersten Takte des Führers, im Gefährten durch die Terze e-g erwiedert werden musste, weil nur auf diese Weise eine möglichst getreue Aehnlichkeit mit dem Führer herzustellen war.

Wenn in dieser Tonart ein Fugenthema mit einem Quartens- oder Quintensprunge von der Dominante in die Tonika beginnt, dann ist es gestattet, die Tonika durch die Unterdominante zu beantworten, weil hier die Beantwortung der Tonika



durch die Oberdominante meistens die Melodie des Gefährten zu sehr beeinträchtigt wird; zum Beispiel bei dem Chorale:  
„Herzlich thut mich verlangen.“

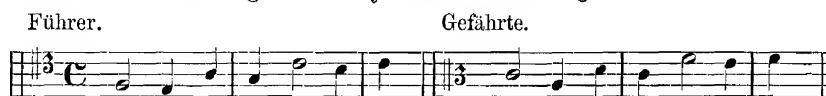


Man sieht also hier im Gefährten eine strenge Nachahmung des Führers. Wollte man aber den Quartensprung h-e zu Anfang des Führers durch den Quintensprung e-h, also die Tonika durch die Dominante erwiedern, so würde der Gefährte jedenfalls melodisch und harmonisch entstellt, und die von mir angegebene Beantwortung dieser Choralstrophe ist daher die allein richtige.

### Die Beantwortung eines Führers in der lydischen Tonart.

(In F-lydisch.)

In der lydischen Tonleiter befindet sich der erste halbe Ton von der vierten zur fünften Stufe, und der zweite von der siebenten zur achten Stufe; diese Tonart ist demnach die einzige, in welcher die Dominante mit der Tonika zugleich einen Leiteton hat. Wegen der übermässigen Quarte (von f zu h) wurde dieselbe aber von jeher gegen alle andern Tonarten am wenigsten in ihrer ursprünglichen Gestalt gebraucht; denn um eine durch dieses übermässige Intervall entstehende unmelodische Tonführung zu vermeiden, nahm man gewöhnlich b für h, was jedoch keinesfalls bei einem in derselben gebildeten Fugenthema sein darf, weil es dadurch als einer versetzten jonischen Tonart angehörig zu betrachten wäre. Der nachstehende Führer ist indessen ganz der lydischen Tonart gemäss beantwortet.



Dieser Führer beginnt mit der Tonika und endigt mit der Dominante, weshalb sein Gefährte mit der Dominante anfangen und mit der Tonika endigen muss. Aus diesem Grunde konnte der Ton e im ersten Takte des Führers (welches die Terze der Dominante ist) nicht durch h, sondern nur durch a (also nur durch die Terze der Tonika) beantwortet werden, und eine Beantwortung wie die hier folgende, wäre daher fehlerhaft:

NB.



Wie ich mich schon im einundzwanzigsten Kapitel des ersten Bandes ausgesprochen habe, wurde die lydische Tonart ihrer Härte wegen schon in der frühesten Zeit für den christlichen Cultus am wenigsten geeignet gefunden und die in dieser Tonart gesetzten Choräle sind deshalb wahrscheinlich durch die Erniedrigung ihrer übermässigen Quarte (welche die Ursache dieser Härte war) alle nach und nach ins Jonische übergegangen. Damit aber die Beantwortung einer lydischen Chormelodie dennoch hier nicht fehle, bestimme ich dazu das Lied: „Ermunt're dich mein schwacher Geist“, dessen erste Strophe sehr wohl als lydisches Fugenthema behandelt werden kann; zum Beispiel:

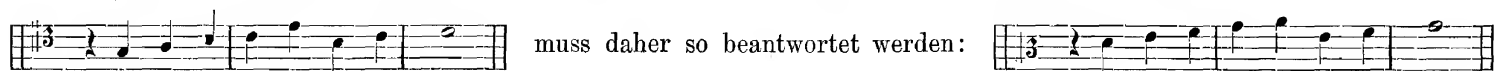


Der Anfang dieses Führers geschieht wie man sieht mit f, also mit der Tonika und dessen Schluss mit der Dominante c. Der Gefährte musste demnach mit der Dominante anfangen und mit der Tonika schliessen, was nicht anders stattfinden konnte, als den Terzensprung im dritten Takte des Führers, nämlich a-c, durch den Sekundenschritt e-f zu beantworten.

### Die Beantwortung eines Führers in der mixolydischen Tonart.

(In G-mixolydisch.)

Die mixolydische Tonart hat bis auf ihre kleine Septime f alle anderen Töne mit unserer G-durtonleiter gemein; ihr erster halber Ton befindet sich demnach von der dritten zur vierten Stufe und ihr zweiter von der sechsten zur siebenten Stufe. Die kleine Septime darf weder im Führer noch im Gefährten erhöht vorkommen, denn durch ihre Erhöhung (durch fis) entstünde sogleich eine versetzte jonische Tonleiter. Eine Tonfolge wie etwa diese:



wodurch sich im ersten Motive die mixolydisch-authentische und im zweiten die mixolydisch-plagalische Tonführung unverkennbar kund gibt. Die grosse Terze der Tonika wird also in diesem Falle durch die kleine Terze der Dominante (h also durch f) beantwortet.

Wenn hingegen in dieser Tonart ein Führer mit der Terze der Tonika (also mit h) endet, so darf sein Gefährte nicht mit der Terze der Dominante (mit f) endigen, sondern es muss alsdann der Ton h durch e nämlich durch die Terze der Unterdominante beantwortet werden, zum Beispiel:



Die mixolydische Tonart wird also hier nur durch den ersten Takt des Führers und Gefährten charakterisirt; im ersteren durch den Quintensprung g-d, und im letzteren durch den Quartensprung d-g.

In den Choralmelodien dieser Tonart findet der Schluss des ersten Einschnittes fast durchgängig in C-jonisch statt, und man wird daher leicht dazu geneigt sein, ein in derselben gewähltes Fugenthema als der jonischen Tonart angehörig zu betrachten, welches mit der Dominante g beginnt und mit der Tonika c schliesst; man erkennt aber die mixolydische Tonart sogleich im Hinblick auf den ersten Ton des Gefährten, welcher alsdann nur d sein kann, zum Beispiel an dem Choral: „Komm' Gott Schöpfer heil'ger Geist“



denn sollte mit diesem Führer die jonische Tonart gemeint sein, so müsste der Gefährte mit c beginnen.

### Die Beantwortung eines Führers in der aeolischen Tonart.

(In A-aeolisch.)

Die aeolische Tonleiter enthält ganz dieselbe Intervallenfolge wie unsere abwärtsgehende A-molltonleiter, denn ihre halben Töne liegen von der zweiten zur dritten und von der sechsten zur siebenten Stufe. Um auf ihre Tonika hinzuleiten, kann deren siebenter Ton wohl erhöht werden, doch darf das bei einer Fuge weder im Führer noch im Gefährten geschehen. Dagegen muss aber die Sexte stets klein bleiben, indem sie das einzige Intervall ist, welches die aeolische Tonart von der dorischen unterscheidet. Das folgende Beispiel zeigt einen Führer, der mit der Dominante anfängt und mit der Tonika endet, weshalb sein Gefährte mit der Tonika anfangen und mit der Dominante endigen muss.



Dieser Führer machte im Gefährten nur eine Aenderung vom ersten zum zweiten Tone nöthig, alle anderen Töne des letzteren bilden aber alsdann eine strenge Nachahmung des ersteren.

Zur Beantwortung eines aeolischen Choralfugenthemas benütze ich den Anfang des Kirchenliedes: „Herr straf' mich nicht in deinem Zorn“.

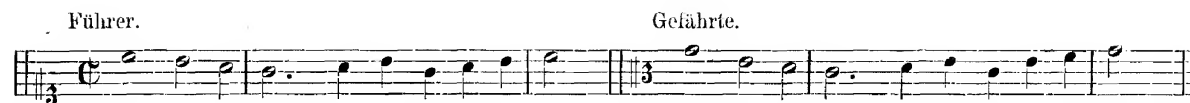


Vorerst ist hier zu bemerken, dass der halbe Ton c-h zu Anfang des Führers durch den ganzen Ton g-f beantwortet wird, was alsdann auch die Beantwortung des ganzen Tones h-a durch den halben Ton f-e nach sich zieht. Der Grund hiervon ist: weil der Ton f als sechste Stufe der Tonleiter nicht erhöht werden darf. Eine fernere Abweichung von der allgemeinen Regel zeigt auch der Schluss des Gefährten; denn da der Führer mit der Tonika beginnt und mit der Dominante schliesst, so müsste der Gefährte eigentlich mit der Dominante anfangen und mit der Tonika schliessen, anstatt dessen endigt er aber mit der zweiten Stufe. Diese Ausnahme erscheint jedoch besonders bei der Beantwortung einer Choralmelodie hinlänglich gerechtfertigt, weil auf diese Weise die Aehnlichkeit des Gefährten mit dem Führer erhalten bleibt, welche hier durch einen Schluss im Haupttone nicht herzustellen wäre.

### Die Beantwortung eines Führers in der jonischen Tonart.

(In C-jonisch.)

Von den alten Tonarten ist die jonische Tonart jedenfalls diejenige, welche am meisten mit unseren Durtonarten gemein hat; wenigstens ist die Intervallenfolge ihrer Tonleiter ganz dieselbe wie die der C-durtonleiter. Es befinden sich nämlich in dieser und in jener die halben Töne von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe, weshalb denn auch die in der jonischen Tonart gebildeten Fugenthemas nur zuweilen durch ihren Tonschluss auf der Dominante von solchen der neueren Art unterschieden sind, weil man denselben nicht durch die Erhöhung des vierten Tones (durch fis) machen darf; zum Beispiel:



Die letzte Note h im zweiten Takte des Führers muss demnach hier durch f beantwortet werden. Dagegen könnte aber die Beantwortung von einem Führer wie der folgende auch ganz nach der jetzt gebräuchlichen Art geschehen.



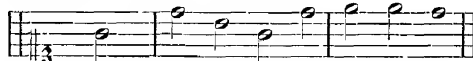
Und ebenso auch die Beantwortung der ersten Strophe des Chorals: „Ein' feste Burg ist unser Gott“.



Wollte man aber den Anfang des Chorals: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ als Fugenthema behandeln, so wäre dasselbe, um mit dem Gefährten im Haupttone schliessen zu können, nur folgendermassen zu beantworten, obschon sich dieser alsdann entschieden zur Tonart der Unterdominante hinneigt:



denn durch eine canonische Nachahmung dieses Führers in der Oberquinte müsste der Schluss des Gefährten auf der neunten Stufe der Tonleiter (also mit d) geschehen; zum Beispiel:



und die zuerst angegebene Beantwortung ist daher richtiger, weil ihr Anfang und Schluss ganz mit der jonischen Tonart übereinstimmt.

Der besseren Veranschaulichung wegen theile ich nun noch von jeder der sechs alten Tonarten den Anfang einer zweistimmigen Fuge aus dem 1725 im Drucke erschienenen „Gradus ad Parnassum“ von Johann Joseph Fux mit, an welchen man nebst ihrer Beantwortung auch zugleich die Verbindung des Gefährten mit dem Führer, sowie die harmonische Construction von den in damaliger Zeit gesetzten Tonstücken dieser Art sehen kann.

I.                      Modus D.                      NB.

II.                      Modus E.                      NB.

III.                      NB.                      Modus F.

IV.                      Modus G.

V.                      Modus A.                      NB.

VI.                      Modus C.                      NB.

Von diesen sechs Beispielen wird man meine frühere Aussage, dass die Beantwortung eines Fugenthemas in den alten Kirchentonarten von einer solchen in unseren jetzigen Tonarten ganz verschieden ist, bestätigt finden; denn der

Führer wie der Gefährte bleibt bei den ersteren stets in derselben Tonart und die in einer derartigen Fuge vorkommenden Modulationen geschehen daher in der Regel nach der Beendigung des Führers oder Gefährten, wie man das an dem siebenten Takte des vierten Beispiels sehen kann, wo die Oberstimme erst zu Ende des Wiederschlags durch den Ton *cis* nach *D-dorisch* modulirt. Bezüglich des ersten, zweiten, fünften und sechsten Beispiels mache ich noch auf die mit einem NB. bezeichneten freianschlagenden Dissonanzen aufmerksam. Diese Art von irregulären Durchgängen, wo die Sekunde in den Einklang geht, müssen übrigens damals wenig beanstandet worden sein, da sie hier (wie es scheint absichtlich) so oft in Anwendung gebracht sind.

Dass übrigens diese sechs alten Tonarten nicht nur wie hier, in ihrer ursprünglichen Tonlage vorkommen, sondern auch nach andern Tönen versetzt werden können, wird wohl Jeder wissen, der in denselben bewandert ist. Für Diejenigen aber, welche nicht völlig damit im Klaren sind, wird es eine gute Uebung sein, wenn sie diese oder ihre eigenen Fugenthemen auch auf verschiedene andere Tonstufen zu transponiren suchen, wodurch sie die Erfahrung machen werden, dass man zum Beispiel bei einer nach *G* versetzten dorischen Tonart ein *b*, bei einer nach *H* versetzten phrygischen Tonart ein *fis* und bei einer nach *Es* versetzten lydischen Tonart ein *b* und ein *es* vorzeichnen muss, um die ganzen und halben Töne in deren Tonleiter mit jenen ihrer Stammtongart analog zu erhalten.

### 3.

#### Von der Gegenharmonie.

Jede in einer Fuge vorkommende freie contrapunktische Begleitung des Führers und Gefährten bezeichnet man mit dem Worte Gegenharmonie, wiewohl dafür die Benennung „freie Gegenstimme“ ihrem Zwecke mehr entsprechen würde.

Die erste Anwendung der Gegenharmonie geschieht bei einer einfachen Fuge gewöhnlich mit dem Eintritte des Gefährten, indem sie sich dem Führer unmittelbar anschliesst, und in Gemeinschaft mit dem Gefährten einen zweistimmigen contrapunktischen Satz bildet.

Eine gut gewählte Gegenharmonie kann das Interesse an einer Fuge sehr erhöhen, und es ist deshalb wohlgethan, die möglichste Sorgfalt darauf zu verwenden. Gewöhnlich beobachtet man bei dem Entwurfe der Gegenharmonie die Regeln der fünften Gattung des einfachen Contrapunktes; doch ist es einer mehrfachen Anwendung wegen vortheilhafter, wenn man dieselbe zugleich im doppelten Contrapunkte der Oktave entwirft. Durch die Abfassung der Gegenharmonie in der fünften Gattung des einfachen Contrapunktes ist deutlich ausgesprochen, dass ihre metrische Beschaffenheit von jener des Fugensatzes verschieden sein muss, damit sich beide Theile gehörig von einander unterscheiden. Besteht daher ein Fugenthema aus Noten von längerem Werthe, (aus ganzen und halben Zeitnoten) so wählt man für dessen Gegenharmonie lebhaftere Notengattungen, um dem Satze eine ihm angemessene Lebendigkeit zu verleihen. Ein Fugenthema von lebhafter Bewegung wird hingegen eher eine ruhiger gehaltene Gegenharmonie verlangen. Doch kann es auch sein, dass die Gegenharmonie hinsichtlich ihrer Notengattungen von derselben Construction wie die des Fugenthemas ist. Die darin enthaltenen Noten von längerer Dauer, dürfen aber alsdann nicht zu gleicher Zeit mit einander fortschreiten, es müssen vielmehr in diesem Falle die Stimmen durch ein gegenseitiges Alterniren die Bewegung zu steigern suchen, so dass stets kleinere Takttheile fühlbar werden. Damit nämlich der Fluss einer Fuge nicht in's Stocken geräth, muss man fortwährend darauf bedacht sein, die in derselben einmal angeregte und herrschend gewordene Bewegung durch eine zweckentsprechende Metrik soviel als thunlich im Gange zu erhalten.

An den nachstehenden Fugensätzen wird man nebst der verschiedenartigen Bildung von Gegenharmonien auch zugleich die mannigfache Verbindung der Gefährten mit ihren Führern näher kennen lernen. Als erstes Beispiel hiervon mag das folgende gelten:

Gefährte.

Die Gegenharmonie schliesst sich hier unmittelbar dem Führer an, und hält die schon in seinen letzten Takten angeregte Viertelbewegung bis zum achten Takte fest, wo dieselbe alsdann in gleicher Weise von dem Gefährten übernommen wird. Mit dem nächsten Beispiele (aus Bach's Kunst der Fuge) verhält es sich gerade so; die Bewegung in demselben wird nämlich stets durch eine beiderseits verschiedene Metrik der Stimmen unterhalten.

Gefährte.

Oefter beginnt auch die Gegenharmonie mit einem Motive des Führers, wodurch sie mit diesem noch inniger zusammenhängt.

Führer.      Gegenharmonie.

Da die Führer dieser drei Beispiele im Niedertakte beginnen, so konnte in denselben die Gegenharmonie mit dem Gefährten zu gleicher Zeit eintreten. Fängt aber ein Führer im Auftakte an, dann geschieht der Eintritt des Gefährten allemal entweder schon etwas vor, oder gleich nach der Gegenharmonie. Der Grund hiervon ist der: weil die letzte Note eines Führers regelmässig auf einen guten Takttheil fällt. So tritt zum Beispiel in der folgenden Fuge von Bach der Gefährte erst nach der Gegenharmonie ein:

Gefährte.

denn der Schluss von diesem Führer geschieht schon auf der ersten Note des vierten Taktes, nämlich auf fis, während der Gefährte erst in der Hälfte dieses Taktes eintritt. Die Gegenharmonie, welche die Bedingungen des Gefährten anfangs nur mit einzelnen durch Pausen unterbrochenen Achtel- und Viertelnoten markirt, enthält im dritten Takte eine Nachahmung des Gefährten.

Der Eintritt des Gefährten vor der Gegenharmonie findet indessen seltener, und gewöhnlich nur bei sehr kurzen Fugenthemas statt, etwa so, wie in dem nachstehenden Beispiele desselben Meisters:

Gefährte.

wo der Gefährte um ein Achtel vor der Beendigung des Führers eintritt, während die Gegenharmonie, welche hauptsächlich aus dem Schlussmotive des Fugensatzes gebildet ist, eigentlich erst im dritten Takte beginnt. Im Uebrigen nimmt dieses Fugenthema nächst dem gedrängteren Eintritte seines Gefährten auch noch wegen seiner melodischen Beschaffenheit die Aufmerksamkeit in Anspruch. Dessen Anfang lässt nämlich durch den Quintensprung von d nach g (von der Tonika in die Unterdominante) eher auf die G-dur- als auf die D-durtonart schliessen, denn die letztere wird erst durch den Eintritt des Gefährten und durch die Modulation der Gegenharmonie gewiss.

Dass es inzwischen auch gute Fugenthemas gibt, welche gegen die allgemeine Regel im Auftakte endigen, soll das folgende Beispiel aus Bach's Cis-mollfuge beweisen, dessen Schlussnote auf den vierten Takttheil fällt, den aber sein Gefährte nicht abwartet, sondern schon im vorhergehenden Takttheile eintritt.

Gefährte.      NB.

Wie man sieht, besteht dieser Führer durchweg aus einer Triolentiguration, und enthält im Vergleiche zu der vermittelst einer Bindung sich ihm anschliessenden Gegenharmonie die lebhaftere Bewegung; die Grenze dieses Fugenthemas ist also der Ton cis, die letzte Note im zweiten Takte. Der Gefährte, welcher schon vor dem Ende des Führers beginnt, und denselben streng nachahmt, endigt daher auf dem mit einem NB. bezeichneten Tone gis, obschon er durch die Wiederholung der vorausgegangenen Motive bis zum folgenden Takte, wo alsdann die dritte Stimme dieser Fuge mit dem Führer anhebt, fortgesetzt wird. Eine derartige Verlängerung des Gefährten (wovon im folgenden Abschnitte ausführlicher die Rede sein wird) ist in einer mehr als zweistimmigen Fuge öfter nöthig, um den Eintritt des nun wiederkehrenden Führers vorzubereiten, wofern derselbe nach dem Gefährten nicht gleich eintreten kann.

In dem folgenden Beispiele enthält die Gegenharmonie die lebhaftere Bewegung, und das Fugenthema dafür eine gemässigte.



Die Gegenharmonie bewegt sich nämlich hier bis zum siebenten Takte in lauter Achtelnoten gegen den Gefährten, von wo an alsdann dieser mit denselben in ähnlicher Weise beginnt.

Als Ausnahme von der allgemeinen Regel setze ich nun noch die vier ersten Takte einer Fuge von Bach her; bei welcher nämlich die Gegenharmonie in gleichen Noten mit dem Hauptsatze geht.



In dieser Fuge geschieht die Aufeinanderfolge des Führers und Gefährten mehr in imitirender Weise, denn beide stehen in so enger Beziehung zu ihrer Gegenharmonie, dass weder der eine noch der andere eine bestimmte Abgrenzung erkennen lässt. Ueberhaupt ist aber das Miteinandergehen der Gegenharmonie und des Fugensatzes in gleichen Noten nur dann zu rechtfertigen, wenn die Fuge (wie die hier als Beispiel angeführte) einen lebhaften Charakter hat.

Weil es in diesem Abschnitte lediglich nur darauf ankam, die verschiedenartige Bildung von Gegenharmonieen zu zeigen, so waren hierzu auch nicht mehr als zwei Stimmen erforderlich. Selbstverständlich darf aber bei einer dreistimmigen Fuge die zuerst eingetretene Stimme nicht ganz ruhen, wenn die ihr nachgefolgte Stimme zu dem nun in einer dritten Stimme eintretenden Führer die Gegenharmonie beginnt, sondern diese erstere muss sich alsdann mit der zweiten, und der zuletzt eingetretenen Stimme zu einem dreistimmigen Satze vereinigen. Wie lange indessen die Gegenharmonie in der zuerst eingetretenen Stimme ohne Unterbrechung fortbestehen soll, hängt von der Anlage des Ganzen ab; bei einer dreistimmigen Fuge muss man sie aber wenigstens bis zum Eintritte der dritten, und bei einer vierstimmigen ebenso bis zum Eintritte der vierten Stimme in Activität zu erhalten suchen.

#### 4.

#### Von dem Widerschlage.

Die Ordnungsfolge, in welcher die Stimmen zu Anfang und im Verlaufe einer Fuge mit dem Führer und Gefährten nacheinander eintreten, nennt man einen Widerschlag. Bei einem Widerschlage handelt es sich also hauptsächlich nur um die Erwiderung des Führers durch den Gefährten, oder um die des Gefährten durch den Führer; weshalb derselbe von einer Nachahmung in der Sekunde, Terze, Sexte, Septime oder Oktave, wie solche mit diesen Bestandtheilen zuweilen in Anwendung gebracht werden, wohl zu unterscheiden ist, indem dergleichen Nachahmungen keine eigentlichen Widerschläge, sondern nur specielle Durchführungen eines Fugensatzes bilden.

Von welcher Construction ein Fugenthema auch sein mag, so gilt doch allemal die eine Fuge anfangende Stimme als deren Führer, und die diesem nachfolgende Stimme als dessen Gefährte. Ist die Fuge dreistimmig, dann folgt dem Gefährten in einer dritten Stimme wieder der Führer, und bei einer vierstimmigen diesem in der zuletzt eintretenden

Stimme wieder der Gefährte. Dies ist die natürlichste Anordnung der Stimmen bei einem Widerschlage zu Anfang einer Fuge; für eine zweistimmige Fuge also diese:

1) Führer. 2) Gefährte,

für eine dreistimmige diese:

1) Führer. 2) Gefährte. 3) Führer,

und für eine vierstimmige diese:

1) Führer. 2) Gefährte. 3) Führer. 4) Gefährte.

Der erste Widerschlag, womit eine Fuge beginnt, muss jederzeit vollständig sein; das heisst: er muss aus so vielen Stimmen bestehen, als deren an dem Fugensatze theilnehmen, weil man gleich von Anfang ihre Anzahl erkennen soll. Im Verlaufe einer dreistimmigen Fuge können indessen auch zweistimmige, und in einer vierstimmigen Fuge sowohl drei- als auch nur zweistimmige Widerschläge vorkommen. Ebenso ist es bei der Durchführung einer Fuge keineswegs nöthig, alle Widerschläge mit dem Führer zu beginnen, sondern dieselben können hier auch mit dem Gefährten angefangen werden, sowie man denn überhaupt auch zugleich die Gegenbewegung, die rückgängige Bewegung, die Vergrösserung und die Verkleinerung u. s. w. dabei anwenden kann.

Am wenigsten Abwechslung ist wohl mit den zweistimmigen Widerschlägen zu erzielen, und dieselben könnten hier um so eher übergangen werden, als man deren schon theilweise im vorhergehenden Abschnitte, bei der Bildung von Gegenharmonien kennen lernte, und sie auch ohnehin in den nachfolgenden drei- und vierstimmigen Widerschlägen gewissermassen mit inbegriffen sind. Dennoch werde ich aber mit denselben als der einfachsten Art anfangen, und wäre es auch nur: um auf die am vortheilhaftesten dabei zu wählenden Stimmengattungen aufmerksam zu machen.

### Die Widerschläge einer zweistimmigen Fuge.

Wie ich mich bereits schon früher darüber ausgesprochen habe, geht die Anordnung der Stimmen bei einer Fuge von den vier Normalsingstimmen aus, und obschon man bei einer Instrumentalfuge des grösseren Umfanges der Instrumente wegen, mehr Freiheit in der Stimmenführung als bei einer Gesangfuge hat, so werden ihre Widerschläge demohngeachtet nach denjenigen der Singstimmen gebildet; denn es vertritt bei einer Fuge für Streichquartett allemal das Violoncell den Bass, die Viola den Tenor, die zweite Violine den Alt, und die erste Violine den Sopran, weshalb ich die folgenden Widerschläge nur mit den daran beteiligten Singstimmen bezeichnen werde, indem unter denselben auch zugleich die hier namhaft gemachten sie vertretenden Instrumente gedacht werden können.

Sollen die Widerschläge einer zweistimmigen Gesangfuge der natürlichen Tonlage von beiden Stimmen entsprechen, so kann dieselbe nur für Bass und Tenor, für Tenor und Alt, oder für Alt und Sopran gesetzt werden, weil nur mit einer von diesen drei Vereinigungen zweier Stimmen der Führer und Gefährte in einem richtigen Verhältnisse erscheint; zum Beispiel:

Führer. Gefährten.

1) Bass. Tenor. Oder mit der höheren Stimme anfangend: 4) Sopran. Alt.

1) Tenor. Alt.

5) Alt. Tenor.

3) Alt. Sopran.

6) Tenor. Bass,

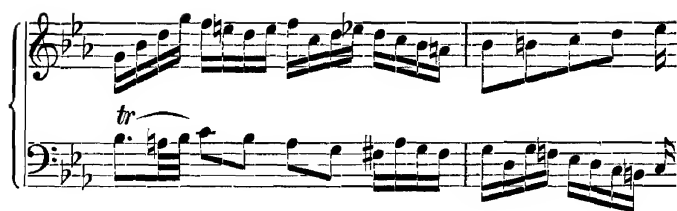
denn ein Widerschlag mit dem Bass und Alt, oder mit dem Tenor und Sopran würde sich stets als unpraktisch erweisen. Ebenso wird sich auch eine Fuge für Bass und Sopran besser für Clavier, oder für Violoncell und Violine als für den Gesang eignen, weil es durch den grösseren Umfang dieser Instrumente gestattet ist, die Stimmen theils ganz nahe, und theils weit auseinander gehen zu lassen.

Die Mannigfaltigkeit, welche durch die Widerschläge in einer zweistimmigen Fuge zu erlangen ist, besteht lediglich darin: dass sie der Führer oder der Gefährte abwechselnd in der Unter- oder Oberstimme anfängt, sowie, dass man dieselben nebst ihrer Transposition nach andern Tonarten auch zugleich in verschiedener Bewegung oder in der Vergrösserung zu bilden trachtet. Der besseren Veranschaulichung wegen will ich nun zuerst einen zweistimmigen Widerschlag als Anfang einer Fuge hersetzen, und denselben hernach auch so darstellen, wie er in der Mitte einer Fuge vorzukommen pflegt.

### Zweistimmiger Widerschlag zu Anfang einer Fuge.

J. C. Hauff, Studium in der Fuge. Bd. V.





Der Gefährte unterscheidet sich hinlänglich durch den Quartensprung von g zu c, indem hier der Führer einen Quintensprung von c nach g macht. Im Verlaufe dieser Fuge könnte nun dieser Widerschlag auch mit dem Gefährten anfangend, und etwa in folgender Weise notirt werden.



Dieser Widerschlag beginnt wie man sieht, mit dem Gefährten in Es-dur, welchen der Führer in As-dur, also in der Tonart der Unterdominante beantwortet, was nur in der Mitte einer Fuge geschehen darf. Zu bemerken ist hier noch: dass man bei den in einer Fuge vorkommenden Widerschlägen gewöhnlich auch zugleich ein immer näheres Zusammendrängen des Führers und Gefährten in Anwendung zu bringen sucht, wodurch eine noch fernere Mannigfaltigkeit für dieselben erzielt wird.

### Die Widerschläge einer dreistimmigen Fuge.

Die für eine dreistimmige Fuge zu wählenden Stimmengattungen sind entweder: Bass, Tenor und Alt, oder: Tenor, Alt und Sopran. Von diesen drei Stimmen erhalten allemal die beiden äussersten den Führer, und die mittlere den Gefährten. Zu Anfang einer dreistimmigen Quintenfuge muss nämlich die zuletzt eintretende Stimme gegen die zuerst eintretende im Verhältnisse einer Oktave stehen, und mit einem Widerschlage für Bass, Alt und Sopran, oder für Sopran, Tenor und Bass würde diese Bedingung nicht zu erfüllen sein, ohne die Stimmen in eine ihrem Umfange unangemessene Tonlage zu bringen. Die hier tabellarisch angeführten acht Widerschläge sind daher für den Anfang einer dreistimmigen Fuge am gebräuchlichsten:

Führer.	Gefährten.	Führer.
1) Bass.	Tenor.	Alt.
2) Alt.	Tenor.	Bass.
3) Tenor.	Alt.	Sopran.
4) Sopran.	Alt.	Tenor.
5) Alt.	Sopran.	Bass.
6) Tenor.	Bass.	Sopran.
7) Bass.	Sopran.	Alt.
8) Sopran.	Bass.	Tenor.

Wenn man die Wahl hat, zieht man gewöhnlich die sechs ersten Widerschläge den zwei letzten vor, weil bei diesen die mittelste Stimme zuletzt eintritt, und folglich von den beiden vorhereingetretenen Stimmen eingeschlossen wird, während bei jenen die zuletzt eintretende Stimme eine äusserste ist.

Unter den alten Fugen gibt es indessen auch solche, wo im ersten Widerschlage der Gefährte zuletzt erscheint, indem der die Fuge anfangende Führer zuvor von der ihm zunächst folgenden Stimme eine Oktave höher oder tiefer wiederholt wird, wodurch sich ebenfalls acht, also im Ganzen sechzehn verschiedene dreistimmige Widerschläge ergeben; zum Beispiel:



Führer.		Gefährten.
9) Bass.	Alt.	Sopran.
10) Alt.	Bass.	Sopran.
11) Sopran.	Tenor.	Bass.
12) Tenor.	Sopran.	Bass.
13) Bass.	Alt.	Tenor.
14) Alt.	Bass.	Tenor.
15) Tenor.	Sopran.	Alt.
16) Sopran.	Tenor.	Alt.

Dreistimmige Widerschläge, bei welchen den zwei Führern der Gefährte vorausgeht, sowie auch solche mit zwei Gefährten und einem Führer, finden nur im Verlaufe einer Fuge statt. Eine speciellere Aufzeichnung derselben halte ich jedoch schon deshalb für überflüssig, weil man sich in der Anordnung ihrer Stimmengattungen ganz nach den bereits angegebenen Widerschlägen richten kann. Man hat nämlich nur ihre Führer und Gefährten mit einander zu vertauschen, und die Tonart darnach zu wählen. Ich werde daher nur noch die ersten Widerschläge einiger dreistimmigen Fugen von Bach hersetzen, und die dabei nöthigen Erläuterungen hinzufügen.

Führer.

Gefährte.

Da der Führer dieser Fuge mit der Dominante beginnt und mit der Terze der Tonika endigt, so beginnt dessen Gefährte mit der Tonika und endigt mit der Terze der Dominante. Aus diesem Grunde konnte der zuletzt im Basse eintretende Führer in gleicher Weise mit dem Gefährten verbunden werden, wie dieser vorher mit dem die Fuge anfangenden Führer; nämlich: ohne dass bei der Wiederholung des Führers im Gefährten ein Anhang nöthig wurde. In der folgenden Fuge hingegen bleibt der Führer in der Haupttonart, und der Gefährte demnach in der Tonart der Dominante. Weil nun der Gefährte in G-moll endet, der Anfang des Führers aber C-moll ist, so kann die Wiederholung dieses letzteren nicht unmittelbar nach dem Schlusse des Gefährten geschehen, und dieser muss deshalb einen Anhang erhalten, um die Modulation nach der Haupttonart C-moll zurückzuleiten.

Gefährte.

Führer.

Führer.

NB.

Führer.

NB.

Der Anhang des Gefährten, welcher aus dem Hauptmotive dieses Fugenthema's gebildet wurde, erstreckt sich also vom fünften bis zum siebenten Takte, wo nun der Bass den Führer wiederholt. Wie geistvoll diese Fuge in ihrer ganzen Anlage auch ist, so können die mit einem NB. bezeichneten Stellen der Oktavengänge wegen, doch keineswegs musterhaft genannt, und dem Schüler zur Nachahmung empfohlen werden, obschon Bach dieselben absichtlich gesetzt zu haben scheint, da sie im Verlaufe dieser Fuge noch öfter vorkommen.

Die nachstehende Fuge soll nun einen Widerschlag vom Basse ausgehend zeigen; und da ihr Führer von derselben Construction wie der in der vorhergehenden Fuge ist, so muss der Gefährte ebenfalls einen Anhang erhalten, welcher hier aus der zweimaligen Wiederholung des Schlussmotivs besteht.

Gefährte.

Anhang.

Führer.

Führer.

Hier geschah also der Anhang des Gefährten augenscheinlich wieder nur deswegen, um die Wiederholung des Führers in der Haupttonart vorzubereiten. Manchmal wird jedoch ein Anhang auch absichtlich verlängert, um den Eintritt des wiederkehrenden Führers mehr erwarten zu lassen.

In den zwei vorhergehenden Widerschlägen machte die Bildung des Fugenthemas nur im Gefährten einen Anhang nothwendig; es kann aber auch vorkommen, dass sowohl bei dem Führer als bei dem Gefährten ein derartiger Anhang zweckmässig erscheint. Einen solchen Fall findet man in Bach's Es-durfuge, wo der Führer (welcher mit der Dominante anfängt und schliesst) vor dem Eintritte des Gefährten erst noch einen kurzen Nachsatz enthält; zum Beispiel:

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in E-flat major (three flats) and common time (C). The first system shows the 'Führer' (Leader) in the treble staff and the 'Gefährte' (Follower) in the alto staff. Both have an 'Anhang' (continuation) marked with a trill (tr). The second system continues the fugue, with the 'Führer' in the bass staff and the 'Gefährte' in the treble staff. The third system shows a continuation of the 'Führer' in the bass staff and the 'Gefährte' in the treble staff, also with an 'Anhang' marked with a trill.

Ein Anhang wie dieser, der auch zugleich als Nachsatz des Führers und Gefährten anzusehen ist, nimmt gewöhnlich an der Durchführung der Fuge mit Theil, und zwar nicht nur wie zu Anfang derselben, in Verbindung mit dem Hauptsatze, sondern auch für sich allein als selbstständiges Motiv, wie man dies an den zwei letzten Takten des vorstehenden Beispiels wahrnehmen kann, wo sich dieses Motiv in der Ober- und Unterstimme abwechselnd hören lässt.

Auch bei einem solchen dreistimmigen Widerschlage, wo der Gefährte erst nach den beiden Führern eintritt, erhält der dem Gefährten vorausgehende Führer gewöhnlich einen Anhang, um durch denselben in die Tonart der Dominante zu moduliren; und obschon ein derartiger Widerschlag als Anfang einer Fuge zu den selteneren gehört, so will ich dennoch ein Beispiel davon geben, wodurch der Studirende zugleich einen Begriff von der Einrichtung einer sogenannten Oktavenfuge bekommt. Das Thema derselben ist ein Canon aus dem vorhergehenden Bande:

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in E-flat major (three flats) and common time (C). The first system shows the 'Führer' (Leader) in the treble staff and the 'Gefährte' (Follower) in the alto staff. Both have an 'Anhang' (continuation) marked with a trill (tr). The second system continues the fugue, with the 'Führer' in the bass staff and the 'Gefährte' in the treble staff. The third system shows a continuation of the 'Führer' in the bass staff and the 'Gefährte' in the treble staff, also with an 'Anhang' marked with a trill.

Anhang.

Gefährte.

Der Führer von dieser Fuge beginnt also im Basse, und wird daher im fünften Takte vom Alt in der höheren Oktave wiederholt, und da derselbe im Haupttone schliesst, so musste er durch einen Anhang fortgesetzt werden, um den Eintritt des Gefährten (welcher in der Oberstimme stattfindet) vorzubereiten.

### Die Widerschläge einer vierstimmigen Fuge.

Hinsichtlich ihrer Tonlage stehen bekanntlich die vier Singstimmen in einem gleichmässigen Verhältnisse zu einander; nämlich der Alt gegen den Bass, und der Sopran gegen den Tenor im Verhältnisse einer Oktave; der Tenor gegen den Bass, sowie der Sopran gegen den Alt aber im Verhältnisse einer Quinte. Nach diesen gegenseitigen Tonverhältnissen werden alle vierstimmigen Widerschläge eingerichtet; denn hat zum Beispiel der Bass und Alt den Führer, so erhält der Tenor und Sopran den Gefährten, und haben diese beiden den Führer, dann bekommen jene den Gefährten.

Wiewohl nun bei einem die Fuge anfangenden vierstimmigen Widerschlage in der Regel auf den Führer der Gefährte folgt, so braucht dies im Verlaufe einer Fuge doch ebensowenig als bei einem zwei- oder dreistimmigen Widerschlage immer zu geschehen, sondern es kann vielmehr auch hier sowohl der Führer als der Gefährte zweimal nach einander gebracht werden. Die regelmässig gebildeten Widerschläge zu Anfang einer vierstimmigen Fuge, bei welchen der Führer und der Gefährte stets abwechselnd erscheint; sind die acht folgenden:

Führer.	Gefährten.	Führer.	Gefährten.
1) Bass.	Tenor.	Alt.	Sopran.
2) Tenor.	Alt.	Sopran.	Bass.
3) Alt.	Tenor.	Bass.	Sopran.
4) Sopran.	Alt.	Tenor.	Bass.
5) Tenor.	Bass.	Sopran.	Alt.
6) Alt.	Sopran.	Bass.	Tenor.
7) Sopran.	Bass.	Tenor.	Alt.
8) Bass.	Sopran.	Alt.	Tenor.

Für den Anfang einer Fuge eignen sich von diesen acht Widerschlägen die vier ersten am besten, weil bei denselben die zuletzt eintretende Stimme der Bass oder der Sopran (und folglich eine äusserste) ist, während bei dem fünften Widerschlage der Eintritt des Alts, bei dem sechsten der Eintritt des Tenors, und bei dem siebenten und achten der Eintritt des Tenors und Alts vom Basse und Soprane eingeschlossen wird.

Lässt man nun noch die beiden Gefährten zwischen den beiden Führern, oder auch: zuerst die zwei Führer und nach diesen die zwei Gefährten eintreten, so ergeben sich dadurch noch sechzehn weitere vierstimmige Widerschläge, welche aber durchschnittlich eher in der Mitte, als zu Anfang einer Fuge zur Anwendung fähig sind; zum Beispiel:

### Mit den beiden Gefährten zwischen den beiden Führern.

Führer.	Gefährten.		Führer.
9) Sopran.	Alt.	Bass.	Tenor.
10) Sopran.	Bass.	Alt.	Tenor.
11) Tenor.	Alt.	Bass.	Sopran.
12) Tenor.	Bass.	Alt.	Sopran.
13) Bass.	Tenor.	Sopran.	Alt.
14) Bass.	Sopran.	Tenor.	Alt.
15) Alt.	Tenor.	Sopran.	Bass.
16) Alt.	Sopran.	Tenor.	Bass.

### Mit den Führern und Gefährten zweimal nacheinander.

	Führer.	Gefährten.	
17) Sopran.	Tenor.	Alt.	Bass.
18) Sopran.	Tenor.	Bass.	Alt.
19) Alt.	Bass.	Tenor.	Sopran.
20) Alt.	Bass.	Sopran.	Tenor.
21) Tenor.	Sopran.	Alt.	Bass.
22) Tenor.	Sopran.	Bass.	Alt.
23) Bass.	Alt.	Sopran.	Tenor.
24) Bass.	Alt.	Tenor.	Sopran.

Alle diese hier stehenden vierstimmigen Widerschläge beginnen mit dem Führer. Dieselben können jedoch (besonders die acht zuerst angegebenen) im Verlaufe einer Fuge auch mit dem Gefährten angefangen werden, indem man an dessen Stelle (natürlich mit Berücksichtigung der Tonart) den Führer setzt, so wie man denn überhaupt bei der Durchführung eines solchen Tonstückes hierin keinem Zwange unterworfen ist, und die Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten so wählen kann, wie sie gerade den vorgesetzten Absichten am besten entspricht. Die Auswahl von vierstimmigen Widerschlägen ist demnach so reichhaltig, dass selbst bei den längsten Fugen nur ein geringer Theil davon in Anwendung kömmt; und dies um so mehr: weil man in einer vierstimmigen Fuge zuweilen auch drei- oder zweistimmige Widerschläge bilden kann.

In einem vierstimmigen Widerschlage zu Anfang einer Fuge erhält nicht nur der dem anfangenden Führer zunächst folgende Gefährte, sondern auch der nach diesem eintretende, den Fugensatz in der Oktave wiederholende Führer bisweilen einen Anhang.

Gleichwie bei einem dreistimmigen Widerschlage geschieht auch hier der Anhang des Gefährten meistens nur, wenn der Führer nicht direct darauf folgen kann, und also der Modulation wegen. Der Anhang des den Fugensatz wiederholenden Führers hingegen hat den Zweck, die Einförmigkeit, welche durch die in gleiche Zeitverhältnisse abgemessene Eintrittsweise der vier Stimmen entsteht, zu unterbrechen.

Ein solcher Anhang ist oft von langer Dauer, wodurch er das Verlangen nach dem zuletzt eintretenden, den Widerschlag beendigenden Gefährten erst recht erregen, und denselben herbeiwünschend machen soll.

Bei den nun folgenden praktischen Beispielen wurde hinsichtlich ihrer Wahl sowohl auf eine mannigfache Eintrittsweise der vier Stimmen, als auch auf den in einem derartigen Widerschlage öfter vorkommenden Anhang des Gefährten oder Führers Rücksicht genommen.

Dieser Wiederschlag beginnt im Basse, und die Eintritte der drei dazu gehörigen Stimmen geschehen nach dem Verhältnisse ihrer Tonlage in gleichen Zeitabschnitten von je vier Takten, weil sie ohne Anhang miteinander verbunden werden konnten.\*

Bemerkenswerth ist hier noch der vermiedene Schluss, welcher vom zwölften zum dreizehnten Takte durch den mit einem NB. bezeichneten Ton f entsteht. Derartige vermiedene Schlüsse sind, am rechten Platze angebracht, in einer Fuge stets willkommen, indem sie viel dazu beitragen, die Stimmen in gehörigem Flusse zu erhalten.

In der nachstehenden Fuge von Bach treten die Stimmen ebenfalls in einem gleichmässigen Taktverhältnisse, nämlich ohne Anhang ein. Wegen der tiefen Tonlage wurde hier für den zweiten Violinschlüssel der Altschlüssel genommen, und an dessen Stelle der Bassschlüssel gesetzt.

Diese Fuge nimmt ausser ihrem schönen Thema besonders auch noch durch ihre gut gewählte Gegenharmonie die Aufmerksamkeit in Anspruch. Die Melodie des Führers macht nämlich einen förmlichen Schluss in der Tonika, und die des Gefährten demnach einen desgleichen in der Dominante. Auf welche Weise aber Bach die zwei mittleren Tonschlüsse dieses Wiederschlag's vermieden hat, kann man an den mit einem NB. versehenen Stellen wahrnehmen.

Das folgende Beispiel (ebenfalls von Bach) zeigt einen Wiederschlag, wo die beiden Führer mit der ersten Taktnote eintreten, während der Eintritt von den beiden Gefährten in der Mitte des Taktes geschieht.

Gefährte.

Führer.

Gefährte.

Führer.

Um in diesem Widerschlage auf der Endigungsnote des Gefährten zugleich die Wiederholung des Führers beginnen zu können, musste im Basse der Schluss in H-dur vermieden werden, was durch den Ton a, (nämlich durch die letzte Note im dritten Takte des Basses) vermittelt wurde, welche hier für ais steht.

Gegen den Eintritt der beiden Gefährten in der Hälfte des Taktes ist nichts einzuwenden, indem bei allen zusammengesetzten geraden Taktarten der erste und dritte Takttheil hinsichtlich seiner Accentuation als gleichbedeutend gilt. Besonders ist dies in Fugen der Fall, wo durch die darin enthaltenen vermiedenen und unterbrochenen Tonschlüsse kein eigentlicher Rhythmus fühlbar wird.

In diesem, wie in den zwei ersten vierstimmigen Widerschlägen konnten Führer und Gefährten stets unmittelbar (also ohne Anhang) nacheinander folgen; dagegen geschieht aber in dem nächsten Beispiele der Eintritt des im Basse wiederkehrenden Führers wegen dem Anhang des Gefährten um einen Takt später.

Gefährte.                      Anhang.

Führer.

Gefährte.                      NB.

Führer.

Auch hier treten die beiden Führer in der ersten, und die beiden Gefährten in der zweiten Takthälfte ein. Das NB. auf der letzten Note des den Wiederschlag beendigenden Gefährten soll darauf hinweisen, dass derselbe mit der grossen Terze anstatt mit der kleinen schliesst, obschon kein eigentlicher Grund dazu vorhanden ist, und es daher auch ebenso gut, wie bei dem vorhergehenden Gefährten, mit der kleinen Terze hätte geschehen können. Eine ähnliche Verwechslung der kleinen Terze mit der grossen findet man indessen auch in noch andern Mollfugen von Bach. — Einen Wiederschlag, in welchem der Gefährte und der ihm folgende Führer einen Anhang hat, sieht man an dem nächsten Beispiele:

The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system shows the first entry of the 'Führer' (Leader) and 'Gefährte' (Follower) voices. The second system shows the second entry, with the 'Führer' and 'Anhang' (Afterthought) voices. The third system shows the third entry, with the 'Gefährte' and 'Anhang' voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with labels 'Führer.', 'Gefährte.', and 'Anhang.' indicating the different parts.

Die Endigungsnote dieses Führers ist der Ton es, das erste Viertel im siebenten Takte; derselbe beginnt und endigt also mit der Tonika. Da folglich der Anfang und Schluss des Gefährten mit der Dominante geschieht, so hätten alle vier Stimmen ohne Anhang verbunden werden können, wie dies bei der vorhergehenden E-durfuge der Fall war, welche hinsichtlich des Anfangs und Schlusses ihres Führers und Gefährten von derselben Construction ist. Bach zog es aber hier vor, sowohl die Wiederholung des Führers als die des Gefährten dieser Fuge um einen Takt zu verzögern, was er durch die Repetition des Schlussmotivs dieses Führers und Gefährten bewerkstelligte. Dieser Wiederschlag liefert demnach den Beweis, dass der in einem solchen vorkommende Anhang nicht immer eine Sache der Nothwendigkeit zu sein braucht, sondern auch (wie ich mich schon früher darüber ausgesprochen habe) in der Absicht angewandt werden kann, um den einen Fugensatz wiederholenden Führer oder Gefährten mehr unvermuthet eintreten zu lassen. Dieses wird sich in dem folgenden Wiederschlage noch mehr bestätigen, indem hier der Anhang des Gefährten nur ein Takt lang, der des den Fugensatz wiederholenden Führers aber zwei Takte lang ist, obschon weder bei dem einen noch andern seiner Verbindung wegen ein Anhang nöthig gewesen wäre.



Gefährte. Anhang.

Führer. tr

Führer. Anhang.

Gefährte.

NB.

Bach bringt in dieser Fuge den Führer (wiewohl etwas variirt) noch einmal unmittelbar nach der Beendigung des zuletzt eingetretenen Gefährten in der Oberstimme. Dieser Führer gehört aber nicht mehr zu dem eigentlichen Widerschlage, sondern zu der Zwischenharmonie, welche regelmässig nach dem letzteren ihren Anfang nimmt.

Das unter dem vorletzten Takte befindliche NB. gilt dem Tone h, welcher hier ausnahmsweise für b genommen wurde, wodurch dieser Gefährte in C-moll steht, anstatt er, der allgemeinen Regel nach in G-moll stehen sollte. Aber ohnerachtet der darin hin und wieder vorkommenden harmonischen Freiheiten gehören diese Widerschläge dennoch alle zu den regelmässig gebildeten, weil in denselben stets die Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten stattfindet. Dagegen ist jedoch ein Widerschlag, in welchem die beiden Gefährten zwischen die beiden Führer zu stehen kommen (besonders eine Fuge damit anzufangen) schon etwas Ungewöhnliches. Ein Beispiel dieser Art findet man in der ersten Fuge des wohltemperirten Claviers, welches ich deshalb hier anführe.

Gefährte.

Führer.

Gefährte.

Führer.

Unter den 48 Fugen dieses bedeutenden Werkes von Bach steht gerade der Anfang dieser ersten Fuge in Betreff der Anordnung ihres Führers und Gefährten vereinzelt da; also Grund genug, einen derartigen Wiederschlag für den Anfang einer Fuge als weniger gebräuchlich zu bezeichnen.

Noch seltener ist es indessen, eine Fuge mit einem solchen Wiederschlage zu beginnen, bei welchem zuerst die beiden Führer nach einander eintreten, und die beiden Gefährten folgen. Durch diese Art der Stimmeneintritte entsteht eine bereits schon erwähnte Oktavenfuge, welche wohl in früheren Zeiten häufig ausgeübt wurde, jetzt aber fast ganz ausser Gebrauch gekommen ist. Um jedoch auch hiervon ein Beispiel zu geben, wähle ich das, welches sich in Marpurg's „Abhandlung von der Fuge“ befindet, und von Jean Boivin (Organist an der Cathedral-Kirche zu Rouen um's Jahr 1700) herrührt.

The musical score is a four-part fugue. The first staff is labeled 'Führer.' and the second staff is labeled 'Führer.' and 'NB.' (Nota Bene). The third staff is labeled 'Gefährte.' and the fourth staff is labeled 'Gefährte.' and 'NB.' (Nota Bene). The score is in 3/4 time and D major. The first leader enters in the first staff, followed by the first follower in the second staff. The second leader enters in the third staff, followed by the second follower in the fourth staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Dieser Wiederschlag ist mindestens insoferne von musikalischem Interesse, weil man daran erkennt, mit welcher Freiheit die damaligen Contrapunktisten ihre Fugensätze mitunter behandelten. Denn abgesehen davon, dass in diesem Wiederschlage durch den langen Anhang der zwei Führer die Eintritte der zwei Gefährten sehr verzögert werden, zeigen sich in demselben auch noch zwei fernere Lizenzen bei der Beantwortung des Führers und Gefährten, indem deren erste Note verkürzt erscheint.

Wie ferner aus den Tonwerken der vergangenen Jahrhunderte hervorgeht, bildeten die damaligen Tonsetzer auch zuweilen den ersten Wiederschlag einer vierstimmigen Fuge mit drei Führern und einem Gefährten, wobei sie entweder zuerst zwei Führer nach einander, und dann den Gefährten vor dem dritten Führer eintreten liessen, oder der Gefährte folgte wie gewöhnlich, gleich nach dem die Fuge anfangenden Führer. Ein Beispiel der ersten Art, wo nämlich dem Gefährten zwei Führer vorausgehen, und ein dritter nachfolgt, ist das hier stehende:

The musical score is a four-part fugue. The first staff is labeled 'Gefährte.' and the second staff is labeled 'Führer.' and 'NB.' (Nota Bene). The third staff is labeled 'Führer.' and the fourth staff is labeled 'Führer.' and 'NB.' (Nota Bene). The score is in 3/4 time and D major. The first leader enters in the first staff, followed by the first follower in the second staff. The second leader enters in the third staff, followed by the second follower in the fourth staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Diese Fuge steht in der phrygischen Tonart, und ist für zwei Bässe, Alt und Sopran gesetzt. Ihr Autor ist (nach Marpurg) Girolamo Frescobaldi (geb. zu Ferrara 1591) einer der berühmtesten Contrapunktisten seiner Zeit.

Einen vierstimmigen Wiederschlag mit drei Führern und einem Gefährten, welcher letztere gleich nach dem ersten Führer folgt, enthält die F-mollfuge, (Nr. 12 aus dem wohltemperirten Clavier) von Bach, den ich seiner eigenthümlichen Beschaffenheit wegen ebenfalls noch hersetze:

The musical score is a four-part fugue in F minor, numbered 12 from the Well-Tempered Clavier by J.S. Bach. It is set for Soprano, Alto, Bass, and Bass. The score is divided into three systems of staves. The first system shows the initial entry of the 'Führer' (Leader) in the Bass and the 'Gefährte' (Follower) in the Alto. The second system shows the 'Führer' in the Bass and the 'Anhang' (Appendix) in the Alto. The third system shows the 'Führer' in the Bass and the 'Führer' in the Alto. The score includes various musical notations such as notes, rests, and trills (tr).

So wie dieser Wiederschlag, ist auch die ganze Fuge im Vergleiche zu allen andern Fugen desselben Werkes hinsichtlich der Durchführung und Zergliederung ihrer Hauptbestandtheile von abweichender Art. Denn der Gefährte ist nur ein einziges Mal darin enthalten, und zwar nur wie hier oben, als Beantwortung des zuerst eingetretenen Führers, welcher im Verlaufe der Fuge noch sechsmal erscheint, nämlich: noch zweimal in der Haupttonart F-moll, zweimal in C-moll, einmal in As-dur und einmal in Es-dur.

### Von den Widerschlägen einer fünf- und noch mehrstimmigen Fuge.

Bei einem Widerschlage zu fünf Stimmen verfährt man in Ansehung ihrer Wahl ebenso, wie bei einem fünfstimmigen Satze überhaupt; man verdoppelt nämlich immer eine von den vier Normalstimmen, demnach entweder den Bass, Tenor, Alt oder Sopran. In Bezug auf eine zweckentsprechende Vertheilung des Führers und Gefährten unter die fünf Stimmen ist zu bemerken: dass bei einem regelmässig gebildeten Widerschlage allemal drei davon den Führer und zwei den Gefährten erhalten, und also ein solcher von dem Führer angefangen und beendet wird. Beginnt daher eine Fuge für Sopran, Alt, Tenor und zwei Bässe mit dem zweiten Basse, so erhält noch ausser diesem der Tenor und Sopran den Führer, und der erste Bass und Alt den Gefährten; zum Beispiel:

Führer. Gefährte. Führer. Gefährte. Führer.  
Bass II. Bass I. Tenor. Alt. Sopran.

Dasselbe findet auch im umgekehrten Falle statt, wenn der Widerschlag mit dem Soprane anfängt:

Führer. Gefährte. Führer. Gefährte. Führer.  
Sopran. Alt. Tenor. Bass I. Bass II.

Es versteht sich von selbst, dass auch bei der Verdoppelung des Tenors, Alts oder Soprans die Führer mit den Gefährten, in ähnlicher Weise wie hier, abwechseln müssen, wenn der Widerschlag ein regelmässiger sein soll. Alle möglichen Eintrittsarten, welche bei einem fünfstimmigen Widerschlage überhaupt stattfinden können, der Reihe nach hier anzugeben, würde zu weit führen, indem es deren sehr viele gibt. Weil nämlich bei einem fünfstimmigen Satze jede Stimme vierundzwanzigmal in derselben Stellung bleiben kann, indess die vier andern Stimmen ebenso oft unter sich einer Versetzung fähig sind, so gehen dadurch 5 mal 24, also 120 verschiedene Versetzungen oder Stimmeneintritte daraus hervor.

Anstatt einer umständlichen Aufzeichnung aller dieser Versetzungen ziehe ich es vor, den Anfang der fünfstimmigen B-mollfuge von Bach herzusetzen, woran der Schüler von der Disposition eines regelmässig gebildeten Widerschlags zu fünf Stimmen schon hinlänglich Kenntniss erhalten kann, um einen solchen auch in jeder andern Weise nach seinem eigenen Ermessen zu construiren.

Führer.

Gefährte.

Führer.

Gefährte.

Anhang.

Führer.

In einem derartigen Widerschlage ist also der Gefährte zweimal, der Führer aber stets dreimal enthalten, nämlich zu Anfang, in der Mitte und am Schlusse. Im Verlaufe einer fünfstimmigen Fuge können diese beiden Bestandtheile jedoch auch nach einer andern Ordnung aufeinanderfolgen, und sowohl der Führer als der Gefährte zweimal nacheinander gebracht werden. Ebenso wenig ist man verbunden, nur fünfstimmige Widerschläge darin anzubringen, man kann im Gegentheil nicht allein vier- und dreistimmige, sondern auch welche mit nur zwei Stimmen bilden. Der letzte Widerschlag soll aber (wie der erste) womöglich mit allen Stimmen geschehen; doch lässt man bei demselben auch zuweilen den Bass als Orgelpunkt auf der Dominante oder auf der Tonika liegen.

Das Ende des obigen sehr kurzen Führers ist die erste Note (des) im dritten Takte, und das Ende des Gefährten demnach die erste Note (as) im fünften Takte. Der Führer endigt also mit der kleinen Terze der Tonika, und der Gefährte mit der kleinen Terze der Dominante. Bach nahm aber in dem zuletzt eintretenden Gefährten und Führer anstatt der kleinen Terze die grosse, (also d und a für des und as) welche Verwechslung man in vielen seiner Mollfugen findet, weshalb ich hier wiederholt darauf aufmerksam mache. Noch ist auch der fünf Takte lange Anhang, welcher nach der ersten Beantwortung bis zur Wiederkehr des Führers (im Alt) stattfindet, zu erwähnen. Die Veranlassung zu einem solchen ist jedoch ebenfalls schon früher erklärt worden.

Gleichwie nun bei einer fünfstimmigen Fuge stets eine von den vier Normalstimmen verdoppelt werden muss, ebenso sind bei einer sechsstimmigen zwei, bei einer siebenstimmigen drei, und bei einer achtstimmigen alle vier Stimmen doppelt zu besetzen, wobei man natürlich die Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten in derselben Weise nach dem Verhältnisse ihrer Tonlage zu ordnen hat, wie bei einer drei- oder vierstimmigen Fuge. Indessen übersteigt man aber bei einem Fugensatze selten die Zahl von vier Stimmen, weil schon bei einem fünfstimmigen Widerschlage die tiefste von der höchsten Stimme sehr weit auseinander liegt, was sich namentlich für eine Gesangfuge als unpraktisch erweist; man müsste denn einen von den Führern mit dem ihm vorausgegangenen im Einklange anstatt in der Oktave eintreten lassen. Bei einer sechsstimmigen Fuge wird es daher schon zur Bedingung, dass eine oder zwei ihrer Stimmen im Einklange eintreten, bei einer sieben- oder achtstimmigen aber ist es ganz unvermeidlich.

Ausserdem zeigt sich bei einer sehr vielstimmigen Fuge auch noch der Umstand, dass durch den successiven Eintritt von vielen Stimmen der erste Widerschlag (woran doch in der Regel alle zur Fuge gehörigen Stimmen theilnehmen sollen) eine ungewöhnlich lange Ausdehnung erhalten muss. Wie übrigens ein achtstimmiger Widerschlag bei einem Doppelchore dennoch mit Vortheil zu verwenden ist, davon werde ich am Schlusse dieses Bandes ein Beispiel geben.

## 5.

### Von der Zwischenharmonie.

Wenn gleich der Führer nebst seinem Gefährten die Hauptgrundlage einer Fuge bildet, und man diesen beiden Bestandtheilen deshalb mit Recht eine besondere Aufmerksamkeit widmet, so würde es aber dennoch von grossem Nachtheil für ein solches Tonstück sein, wollte man sich bei dessen Bearbeitung nur auf diese beiden Sätze allein beschränken, denn erstens wäre dies nicht nur einer freien Entfaltung der Modulation entgegen, sondern es würde auch eine fortwährende unmittelbare Aufeinanderfolge derselben die Wirkung einer Fuge eher schwächen als heben. Um diesen Mängeln abzuheben, hat man nun die Zwischenharmonie eingeführt, welche allemal nach dem ersten Widerschlage beginnt, und so lange währt, bis sich entweder der Führer oder der Gefährte von Neuem vernehmen lässt, oder ein anderer Widerschlag beginnt.

Die Zwischenharmonie ist also derjenige Theil einer Fuge, welcher ihre Hauptsätze von einander absondert, und dieselben zugleich nach andern Tonarten hinleitet; sie ist demnach das eigentliche Mittel, um der Fuge sowohl in harmonischer als formeller Hinsicht ein erhöhtes Interesse zu verleihen, denn durch die Zwischenharmonie wird nicht allein der Fluss einer solchen gefördert, sondern sie erhält auch durch den nun nach periodischen Zwischenräumen wiederkehrenden Hauptsatz ungleich mehr Abwechslung.

Gewöhnlich wird die Zwischenharmonie aus Motiven des ihr vorausgegangenen Hauptsatzes (wobei auch die Gegenharmonie mit inbegriffen ist) gebildet, weil sie dadurch in einem einheitlichen, inneren Zusammenhange mit demselben steht, doch kann dieselbe auch aus einer frei dazu gewählten Figuration bestehen; in allen Fällen muss sie aber von polyphener Art sein. Ebenso ist es keineswegs Bedingung, dass alle Stimmen ununterbrochen an einer Zwischenharmonie theilnehmen müssen, es kann vielmehr bald die eine und bald die andere Stimme auch eine Pause erhalten, sowie man denn überhaupt — was das Ein- und Abtreten der Stimmen betrifft — in einer Fuge an weiter nichts gebunden ist, als dass man dabei nach den Regeln des vermischten Contrapunktes verfährt, und also jede Stimme mit einer Consonanz anfangen und endigen lässt.

Man darf übrigens die Zwischenharmonie nicht mit der Gegenharmonie verwechseln, obschon beide aus Motiven des Hauptsatzes gebildet sein können, und in dieser Beziehung allerdings etwas Analoges enthalten. Die Zwischenharmonie unterscheidet sich nämlich von der Gegenharmonie hinlänglich dadurch, dass diese (auch in der Mitte einer Fuge) nur in Gemeinschaft ihres Führers und Gefährten erscheint, während jene stets als ein selbstständig gebildeter Satz auftritt. Demzufolge geschieht also zu Anfang einer Fuge der Uebergang von der Gegenharmonie zur Zwischenharmonie gleich mit der letzten Note des den Wiederschlag beendigenden Führers oder Gefährten.

Bei der Bildung von Zwischenharmonieen hat man sich besonders vor Einseitigkeit zu hüten, und deshalb den zu oft Gebrauch von sequenzartigen Gängen (wozu man leicht durch die Nachahmungen von kurzen Motiven verleitet wird) zu vermeiden, weil dieselben, auch wenn sie mit Geschick ausgearbeitet sind, durch ihre mehrmalige Wiederholung dennoch an Interesse verlieren, und zuletzt Ueberdruß erzeugen. Hiermit soll jedoch keineswegs verstanden werden, als ob man sich in einer Fuge aller Sequenzen zu enthalten hätte, sondern nur ihr Missbrauch ist darin zu tadeln; denn mit Mässigkeit angewandt sind sie stets ein willkommenes Mittel, um durch die daraus zu bildenden Nachahmungen nach andern Tonarten überzugehen.

Wie wichtig und wesentlich zur Wirkung einer Fuge beiträgend, die Zwischenharmonie mitunter werden kann, geht daraus hervor, dass es Fugen gibt, in welchen ausser ihrem ersten Wiederschlage kein anderer mehr vorzukommen pflegt, wo alsdann ihre ganze Durchführung nur aus Transpositionen oder aus Nachahmungen des Hauptsatzes besteht, und die Behandlung ihrer Zwischenharmonie dadurch eine besondere Aufmerksamkeit verlangt. Hierbei ist wiederholt zu bemerken, dass die verschiedenartigen Nachahmungen des Hauptsatzes, welche sich in ihrer Aufeinanderfolge nicht als Führer und Gefährten zu erkennen geben, weder als Wiederschläge noch als zur Zwischenharmonie gehörig, sondern als contrapunktische Combinationen anzusehen sind, wiewohl sie in vielen Fugen anstatt der eigentlichen Wiederschläge gebraucht werden.

Eine Zwischenharmonie ist demnach von allen andern vorher erklärten Bestandtheilen einer Fuge leicht zu unterscheiden, weshalb für jetzt ein einziges Beispiel genügt, um ihre praktische Anwendung zu zeigen.

The musical score is written for three staves in D major (two sharps) and common time (C). The first system consists of three staves. The top staff is labeled 'Gefährte' and contains a melodic line. The middle staff is labeled 'Führer' and contains a more active melodic line. The bottom staff is labeled 'Anhang' and contains a supporting line. The second system also consists of three staves. The top staff continues the 'Führer' line. The middle staff is labeled 'Wiederschlag' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Zwischenharmonie' and contains a supporting line. The third system consists of three staves. The top staff continues the 'Führer' line. The middle staff is labeled 'Anhang' and contains a supporting line. The bottom staff continues the 'Zwischenharmonie' line. The score is a single system of a fugue, showing the first system with labels: Gefährte, Führer, Anhang, Führer. The second system shows Wiederschlag and Zwischenharmonie. The third system shows Anhang.



Nach einem halben Takte langen Anhang beendet der Bass mit dem Führer den ersten Widerschlag dieser Fuge und geht im fünften Takte mit Benützung seiner letzten Motive in Gemeinschaft der beiden andern Stimmen zur Zwischenharmonie über. Aber schon mit dem letzten Achtel des sechsten Taktes ergreift der Diskant den Führer, und beginnt mit demselben den zweiten Widerschlag, der jedoch hier nicht allein vom Alt, sondern auch vom Basse durch den Gefährten beantwortet wird. Der zuletzt eintretende Gefährte (im Basse) wurde indessen dem ihm vorhergehenden nicht genau nachgebildet; er enthält nämlich a anstatt ais, und ausserdem auch ein anderes Schlussmotiv. Solche Modificationen sind in der Durchführung einer Fuge der Abwechslung wegen vollkommen gerechtfertigt. Auf die letzte Zwischenharmonie von anderthalb Takten, in welcher der Bass ebenfalls nur Motive des Hauptsatzes enthält, folgt im Diskant alsdann wieder der Führer (und zwar in Cis-moll) der aber hier vom Alt und Basse unerwiedert bleibt, indem dieselben nur die Gegenharmonie dazu bilden.

Innerhalb der dreizehn ersten Takte dieser höchst originellen Fuge von Bach befinden sich also zwei Widerschläge, zwei Zwischenharmonieen und eine Transposition des Führers in die Tonart der Untermediante.

## 6.

### Von der Engführung.

Zu Anfang einer Fuge tritt bekanntlich der Gefährte allemal erst nach vollendetem Vortrage des Führers ein, was sich aber keineswegs auch im Verlaufe einer solchen immer zuträgt; denn hier sucht man zuweilen diese beiden Bestandtheile einander mehr zu nähern, indem man den Gefährten schon vor der Beendigung des ihm vorausgehenden Führers eintreten lässt, welches womöglich theils um einen oder zwei Takte früher, und theils auch in ganz enger Weise geschieht, je nachdem es die Beschaffenheit des Führers eben gestattet. Dieses Verfahren, durch welches der Führer und Gefährte in eine noch innigere Verbindung gebracht wird, als es vorher geschehen konnte, nennt man eine Engführung. Durch solche Engführungen wird stets eine allmälige Annäherung des Gefährten zu seinem Führer, und somit ein Zusammendrängen des Hauptinhalts einer Fuge bezweckt. Derartige Combinationen sollten daher auch in keiner Fuge fehlen, weil sich erst durch sie die enge Beziehung, in welcher alsdann die zwei wesentlichsten Theile derselben zu einander stehen, vollkommen erweist.

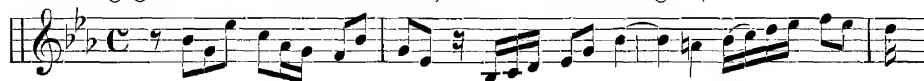
Die Engführungen können so mannigfach gebildet werden als die Widerschläge, mit welchen sie in der Regel zur Anwendung kommen, insofern es sich nämlich dabei um die Aufeinanderfolge von Führer und Gefährte, Gefährte und Führer oder auch um die von zwei Führern und Gefährten handelt; dieselben können also nicht nur zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmig sein, sondern auch in jeder Art der Nachahmung, sowie zum Beispiel in der Gegenbewegung, in der Vergrößerung, oder Verkleinerung u. s. w. stattfinden.

Ein Fugenthema zu erfinden, welches ausser noch andern guten Eigenschaften auch zugleich diese besitzt, dass es verschiedener Engführungen fähig ist, ohne deshalb eine Veränderung mit einem oder mehreren seiner Intervallen vornehmen zu müssen, hängt trotz aller Kenntniss dennoch sehr oft nur allein von einer günstigen Eingebung ab, und man setzt daher bei den meisten Engführungen den Führer und Gefährten nur so lange unverändert fort, als es die Umstände gestatten. Wenn sich nämlich beide Theile in keinerlei Weise durch eine strenge Nachahmung harmonisch vereinbaren lassen, dann macht man gewöhnlich die zuerst eingetretene Stimme bei dem Eintritte der folgenden frei, und beschränkt sich sonach nur auf die Anfangstakte eines Führers oder Gefährten, welche aber strenge beibehalten werden müssen, damit man mindestens an ihrem Eintritte die Absicht einer Engführung erkennt. Bei dem Entwurfe eines Fugenthemas soll man jedoch nicht zu sehr auf solche Freiheiten rechnen, denn je weniger Veränderungen mit demselben in den daraus entspringenden Engführungen vorzunehmen sind, um so gelungener ist dessen Construction anzusehen.

Um sich daher bei der Verfertigung einer Fuge zum Wenigsten einer strengen Engführung im Voraus zu vergewissern, muss man ihren Führer und Gefährten gleich dazu entwerfen. Besteht zum Beispiel ein Führer aus drei oder



vier Takten, so richtet man denselben darnach ein, dass er von seinem Gefährten schon im zweiten Takte beantwortet werden kann, wodurch sich alsdann auch zugleich eine drei-, vier- oder noch mehrstimmige Engführung daraus bilden lässt, weil die erste Stimme allemal bei dem Beginne der dritten Stimme mit ihrem Fugenthema schon zu Ende ist, und sofort in die Gegenharmonie übergeht. Ebenso verhält es sich auch nachher mit der zweiten und vierten Stimme bei einer vierstimmigen und mit der dritten und fünften Stimme bei einer fünfstimmigen Engführung. Das folgende Fugenthema, welches auf die hier angegebene Art entworfen ist, wird dies bestätigen;



dasselbe enthält also drei Takte, und ist in Rücksicht auf nachstehende Engführung gebildet:

Führer.

Gegenharmonie.

Der Gefährte als Engführung des Führers.

Der Führer als Engführung des Gefährten.



Der Gefährte, als Antwort des Führers, hätte eigentlich erst im vierten Takte, (nämlich nach beendigem Vortrage des Führers) einzutreten, anstatt dessen erscheint er aber schon in der Mitte des zweiten Taktes, und ebenso lässt der Bass den Gefährten nicht zu Ende kommen, sondern beginnt die Wiederholung des Führers schon zu Anfang des vierten, anstatt in der zweiten Hälfte des fünften Taktes. Dass eine derartig construierte Engführung in ähnlicher Weise fortgesetzt, auch vier- und noch mehrstimmig ausgeübt werden kann, bedarf keines weiteren Beweises.

Soll hingegen ein Führer eine allmälige Annäherung seines Gefährten zulassen, und also theils zu weiteren und theils zu gedrängteren Engführungen geeignet gemacht werden, dann muss man denselben mit seinem Gefährten in so enger Weise als möglich zu construiren suchen, wodurch sich hernach noch andere, weniger enge Verbindungen (wenn auch mit einigen Modificationen) gewöhnlich von selbst ergeben.

Aber auch, wenn man bei dem Entwurfe eines Fugenthemas nicht ausschliesslich auf Engführungen bedacht ist, wird es dennoch von Nutzen sein, dasselbe zuvor nach allen Richtungen hin zu untersuchen, ob es vielleicht die eine oder andere Combination zulässt, weil sich nur dadurch die Anforderung an ein solches Kunstwerk als vollkommen gerechtfertigt erweist, wenn darin seine beiden Hauptbestandtheile in einer möglichst mannigfachen innigen Beziehung zu einander stehen. Ich werde nun eine derartige Untersuchung mit einigen Fugenthemas vornehmen, wovon das folgende den Anfang machen soll:



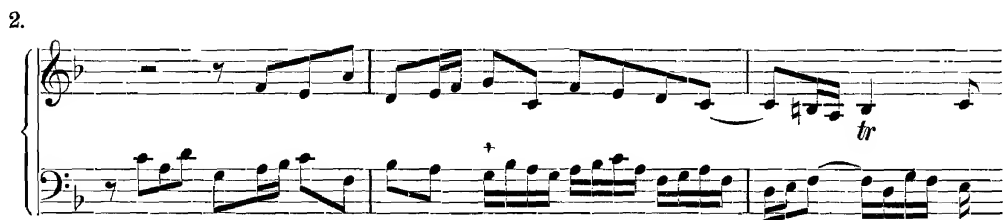
Dieses Thema schliesst auf der ersten Note im dritten Takte und lässt mit einigen Modificationen seines Schlussmotivs die nachstehenden Engführungen zu:

1. Gefährte.

Führer.



Um im Führer den Schluss auf dem Tone f zu vermeiden, wurde hier anstatt dem Triller ein Sechszehntelmotiv gewählt.



In diesem Beispiele beginnt der Gefährte die Engführung schon im ersten Takte, weshalb der Führer um zwei Viertel früher als im vorhergehenden Beispiele in freier Figuration fortgeführt wurde. Eine solche Veränderung des Fugenthemas trifft in der Regel eher die vorausgehende als die nachahmende Stimme, weil diese durch ihr unvermuthetes Eintreten die Aufmerksamkeit stets mehr auf sich lenkt als jene.

Dass übrigens dieser Führer mit seinem Gefährten in Rücksicht auf die Vergrößerung entworfen ist, wird man sogleich an der nachstehenden dreistimmigen Engführung erkennen; denn ausserdem würde wohl schwerlich eine derartige Combination mit demselben zu bewirken gewesen sein.



Während also der Führer vom dritten Takte an, die Gegenharmonie zu dem erst zur Hälfte vorgetragenen vergrösserten Gefährten übernimmt, erscheint in der Oberstimme der Gefährte in seiner gewöhnlichen Gestalt, welcher jedoch nicht vollständig zu Ende gebracht wird, sondern mit dem vergrösserten Gefährten schliesst.

Verfährt man nun mit diesem Fugenthema in mehr imitirender Weise (also ohne Rücksicht auf die Erwiderung von Führer und Gefährten) so ergeben sich bei weiterer Nachforschung noch mancherlei Zusammenführungen desselben, wovon ich indessen nur noch die zwei folgenden Beispiele als Fragmente einer vierstimmigen Fuge hersetze.



In seinen ersten zwei Takten ist dieser Widerschlag dem vorherigen (mit Ausnahme der Gegenharmonie in den beiden Mittelstimmen) ganz gleich, denn er enthält wie jener, den vergrösserten Gefährten und den um ein Achtel früher eintretenden Führer. Dagegen sind aber seine zwei letzten Takte von anderer Construction. Im vorhergehenden Widerschlage tritt nämlich der Gefährte in der zweiten Hälfte des dritten Taktes in einem natürlichen Verhältnisse zu seinem Führer ein, während hier zu Anfang des dritten Taktes im Alt, sowie zu Anfang des vierten Taktes in der zweiten Stimme, der Gefährte um eine Terze höher versetzt erscheint, und demnach nun mit a anstatt mit f beginnt.

Das folgende Beispiel besteht nur aus engen Nachahmungen, welche durch die Anfangsmotive dieses Fugenthemas gebildet sind, denn weder der Führer noch der Gefährte ist in demselben vollständig enthalten.

5.

In diesen sechs Takten sind drei Engführungen enthalten, nämlich: vom ersten zum zweiten Takte eine dreistimmige mit zwei Führern und einem Gefährten; vom dritten zum vierten Takte eine zweistimmige mit zwei Gefährten, und vom fünften zum sechsten Takte noch eine desgleichen mit zwei Führern.

Zu erwähnen ist hier auch noch die Verkleinerung des Hauptmotivs, welche im fünften Takte der zweiten Stimme am Schlusse des im Alte vorausgegangenen Gefährten in Anwendung gebracht wurde.

Derartige Engführungen, in welchen der Hauptsatz von keiner Stimme ganz vorgetragen wird, sind in einer Fuge jederzeit mit Vortheil zu gebrauchen, denn vermöge ihrer grösseren Mannigfaltigkeit gewähren sie oft eine bessere Wirkung als solche mit vollständigem Führer und Gefährten.

Zur ferneren Belehrung wähle ich nun noch das folgende Fugenthema, welches sich in Betreff seiner Engführungen ungleich reichhaltiger als das vorhergehende erweisen wird.

Da dieses Thema mit der Tonika anfängt und schliesst, und ausserdem in seinem ersten Takte ein chromatisches Intervall enthält, so muss demselben sein Gefährte canonisch nachgebildet werden. Es unterscheiden sich aber diese beiden Bestandtheile in den nachfolgenden Engführungen dennoch schon dadurch hinlänglich von einander, dass darin der Führer stets mit der Tonika, und der Gefährte mit deren Dominante beginnt, worauf man deshalb zu achten hat, weil der Gefährte dem Führer manchmal vorausgeht.

Bei dem ersten Widerschlage dieses Fugenthemas würde also der Gefährte zu Anfang des vierten Taktes (demnach auf der letzten Note des Führers) in der Oberquinte eintreten; nämlich so:

Wie man sieht, beträgt die Länge dieses Führers bis zum Eintritte seines Gefährten nur drei Takte; derselbe lässt aber dennoch eine viermalige Annäherung des letzteren zu; erstens: in der Hälfte des dritten Taktes; zweitens: zu Anfang des dritten Taktes; drittens: auf dem vierten Viertel des ersten Taktes, und viertens: in der Hälfte des ersten Taktes; zum Beispiel:

1.



2.



3.



4.



Um diese Engführungen so viel wie möglich als vollständige Beispiele darzustellen, habe ich denselben nach Erforderniss auch zugleich ihre Gegenharmonie beigelegt.

Mit dem Gefährten anfangend, ergibt sich bei diesem Fugenthema nur die folgende Engführung:

5.



und mit zwei Führern, wovon der eine in der Haupttonart und der andere in der Parallel-Molltonart steht, nur diese:

6.



Auch durch die vergrösserte Nachahmung lassen sich einige zweistimmige Engführungen bilden, welche ich aber vorläufig nur skizzire, indem dieselben nachher auch dreistimmig ausgeführt werden; zum Beispiel:

Mit dem Führer in der Gegenbewegung und mit dem Gefährten in der Vergrößerung.



oder mit dem Gefährten anfangend, und mit dem Führer in der vergrößerten Gegenbewegung folgend:



Durch die Versetzung dieses Themas in die rückgängige Bewegung entstehen abermals drei verschiedene Engführungen; zum Beispiel:

Mit dem Führer in der rückgängigen Gegenbewegung und mit dem Gefährten in der Normalbewegung.



Mit denselben zwei Bewegungen in ganz enger Weise.



Mit dem Gefährten in der rückgängigen Bewegung und dem Führer in der Gegenbewegung.



Nun folgen noch einige Engführungen, bei welchen der Führer in der Gegenbewegung und der Gefährte in der Verkleinerung steht.



13.



Wenn man den unteren Führer mit der Terze der Tonika anfangen lässt, dann kann mit demselben ein zweiter Führer in der Verkleinerung zu gleicher Zeit eintreten und vollständig vorgetragen werden; zum Beispiel:

14.



Hiermit wären es also schon vierzehn verschiedene zweistimmige Combinationen, welche aus diesem Führer und Gefährten entsprungen sind. Nun können aber auch noch drei- und vierstimmige Engführungen gebildet werden, und zwar in der Weise, dass dabei sowohl der Führer als der Gefährte vollständig erscheint. Zum Beispiel dreistimmig mit dem Führer anfangend.

15.



Mit dem Gefährten anfangend:

16.



Mit den beiden Führern in der Gegenbewegung und dem Gefährten in der Vergrößerung.

17.



Mit den beiden Gefährten in der Normalbewegung und dem Führer in der vergrösserten Gegenbewegung.

18.



Die fünfzehnte und sechzehnte Engführung kann auch zu einer vierstimmigen gemacht werden; um dieses auszuführen, darf man nur bei der vierzehnten zwei Takte nach dem Basse noch einen Gefährten, und bei dem fünfzehnten nach dem Alt noch einen Führer eintreten lassen; zum Beispiel:

19.



oder mit dem Gefährten anfangend:

20.



In diesen zwei vierstimmigen Beispielen erscheint in jeder Stimme der Führer und Gefährte vollständig. Soll hingegen die Engführung in gedrängterer Weise geschehen, dann muss mit dem dieselbe anfangenden Führer und Gefährten eine Veränderung vorgenommen werden; etwa so:

21.

Um mit dem anfangenden und dem ihm im Basse folgenden Führer vom zweiten zum dritten Takte verbotene Oktaven zu vermeiden, musste der erstere anstatt von a nach gis fortzuschreiten, nach d springen; ebenso verhält es sich auch mit den beiden Gefährten, von welchen der zuerst eingetretene im dritten Takte von e nach a springt, anstatt er seiner ursprünglichen Gestalt zufolge von e nach dis gehen sollte.

Dass sich diese Engführung bei einem consequenten Verfahren auch fünf- und noch mehrstimmig bilden lässt, ist leicht einzusehen; aber schon mit fünf Stimmen wird nur der zuletzt eintretende Führer vollständig zu setzen möglich, wie dies das folgende Beispiel beweist, mit welchem ich indessen zugleich die verschiedenen combinatorischen Vereinigungen dieses Führers und Gefährten beschliesse.

Diese zweiundzwanzig verschiedenartig gestalteten Engführungen sind zur Anwendung einer Fuge von zwei bis zu fünf Stimmen mehr als hinreichend, und ein solches Tonstück müsste schon von beträchtlicher Länge sein, wenn man dieselben alle darin ausüben wollte. Ueberhaupt macht man aber einen Unterschied zwischen einer einfachen Fuge und einer sogenannten Kunst- oder Meisterfuge (ital. Ricercata). In einer einfachen Fuge ist nämlich oft nur eine einzige Engführung genügend, welche alsdann gewöhnlich im letzten Wiederschlage stattfindet, während in einer Kunstfuge alle mögliche Arten von contrapunktischen Combinationen (wie solche an dem vorstehenden Fugenthema gezeigt wurden) vorkommen müssen.

Als eine sehr nützliche Uebung empfehle ich nun dem hiernach Studirenden: an verschiedenen selbsterfundenen Führern (oder auch an solchen von guten Meistern) die Zulässigkeit der Engführungen ihres Gefährten in jeder Weise zu untersuchen.

Mit diesem Abschnitte ist nun wohl die Erläuterung der sechs Hauptbestandtheile einer Fuge beendet. Um jedoch diese Bestandtheile zu einem einheitlichen Ganzen vereinigen zu können ist es nöthig, zuvor noch einige weitere Bedingungen kennen zu lernen, durch deren Erfüllung die Wirkung eines so inhaltreichen Tonstückes wie die Fuge, sehr gefördert werden kann. Diese Bedingungen sind: eine gute Wahl in Betreff der Modulation, die Zergliederung eines Fugenthemas, und der Orgelpunkt. Von diesen drei Kunstmitteln ist das letztere am wenigsten wesentlich, denn es kann eine Fuge auch sehr wohl ohne einen Orgelpunkt bestehen. Hingegen muss aber in jeder Fuge zum Mindesten eine theilweise Zergliederung ihres Hauptsatzes, und vor Allem aber eine ihrem Wesen entsprechende Modulation enthalten sein. Ich werde daher das Wissenswertheste von diesen drei Gegenständen in möglichster Kürze zu erklären suchen, und mit Dem, was über die Modulation einer Fuge zu sagen ist, den Anfang machen.

## 7.

## Von der Modulation einer Fuge.

Gleichwie in jedem andern Musikstücke von einiger Ausdehnung, ebenso verlangt auch unser Gefühl beim Anhören einer Fuge die nöthige Abwechslung hinsichtlich der Modulation; denn ein fortwährendes Verweilen in ein und derselben Tonart würde bei allen sonstigen guten Eigenschaften eines Fugensatzes dem Gehöre dennoch bald lästig werden.

Das Bedürfniss nach Mannigfaltigkeit in der Modulation empfanden schon unsere Vorfahren, und dieselben transponirten deshalb den Führer oder Gefährten abwechselnd auch auf andere Stufen der einer Fuge zu Grunde liegenden Tonleiter; das heisst: sie modulirten mittelst der Zwischenharmonie nach allen übrigen Tönen der Tonleiter, auf welchen sich ein vollkommener Dreiklang befindet; also bei einer Fuge in Dur nach der zweiten, dritten, vierten, fünften und sechsten Stufe, und bei einer desgleichen in Moll: nach der dritten, vierten, fünften, sechsten und siebenten Stufe. Eine Ausweichung nach der siebenten Stufe einer Dur- sowie nach der zweiten Stufe einer Molltonart konnte nicht geschehen, indem sich auf diesen Tonstufen ein unvollkommener Dreiklang bildet, der als solcher nicht zu einem Hauptdreiklange einer Tonart taugt. Dieses Princip, den Führer oder Gefährten nach den aus einer gemeinsamen Haupttonleiter entspringenden fünf Nebentonarten zu transponiren, gilt auch noch jetzt bei allen im strengen Style gehaltenen Fugen als Regel.

Dass übrigens diese in einer Fuge verwendbaren drei Dur- und drei Molltonarten nicht in der vorhin angegebenen stufenweisen Reihenfolge, sondern vielmehr in einer gewissen planmässigen Ordnung nach und nach zu Gehör gebracht werden sollen, bedarf kaum einer Erwähnung. Für eine Fuge in Dur könnte als eine der zweckdienlichsten Modulationsordnungen vielleicht diese sein: wenn man von der Haupttonart, zum Beispiel von C-dur zuerst nach der Tonart der Oberdominante, also nach G-dur, und dann über E-moll wieder nach C-dur, von hier aber noch nach den übrigen verwandten Tonarten, nach A-moll, D-moll und F-dur modulirt, und alsdann abermals in die Haupttonart C-dur zurückkehrt, und darin schliesst.

Bei dieser Anordnung geschieht demnach die erste Ausweichung nach der Tonart der Oberdominante, und die letzte nach der Tonart der Unterdominante, während die Ausweichungen nach den drei Molltonarten mehr in der Mitte der Fuge stattfinden. Die Modulation nach der Tonart der Unterdominante wird gewöhnlich deswegen mit besonderer Bevorzugung bis gegen das Ende einer Fuge aufgespart, weil sich dieselbe mehr wie jede andere dazu eignet, den Schluss in der Haupttonart vorzubereiten, und wirkungsvoll zu machen.

In einer Molltonart geschieht indessen die erste Ausweichung öfter in die Tonart der Obermediante als in die der Oberdominante, was jedoch nur von dem Ermessen des Componisten abhängt, welche von diesen beiden Ausweichungen er für am zweckmässigsten hält; so wie man denn auch bei einer Fuge in Dur die Tonart der Untermediante (oder auch noch eine andere) anstatt die der Oberdominante als erste Ausweichung wählen kann.

Welche Anordnung man aber in einer Fuge hinsichtlich der Modulation auch treffen mag, so muss dabei doch auch zugleich auf die verwandtschaftlichen Verhältnisse der Nebentonarten Rücksicht genommen werden. Man soll also zum Beispiel auf einen Wiederschlag in G-dur oder E-moll nicht unmittelbar einen dergleichen in F-dur oder D-moll bringen; denn obschon alle diese Tonarten in nächster Beziehung zu C-dur oder A-moll stehen, so sind sie doch unter sich nicht ganz nahe verwandt, und es ist daher rathsam, die Aufeinanderfolge von zwei Wiederschlägen, deren Tonarten eine Vermittelung wünschenswerth macht, durch eine längere Zwischenharmonie abzusondern, damit man Gelegenheit hat, dieselben modulatorisch zu verbinden.

Ohne eine besondere Veranlassung soll man auch weder den Führer noch den Gefährten mehrmals in eine der fünf Nebentonarten versetzen; dagegen ist es aber nöthig, dass diese beiden Bestandtheile öfter in der Haupttonart erscheinen. Man muss also nach einer oder mehreren Nebentonarten stets wieder zurück in die Haupttonart moduliren, damit dieselbe nicht nur zu Anfang und am Ende, sondern auch in der Durchführung einer Fuge gehört wird; wobei man indessen — wenn die Fuge in einer Durtonart steht — der Tonika bisweilen die kleine Terze substituiren kann, wodurch alsdann die Haupttonart in Moll erscheint. Eine ähnliche Umwandlung von Dur in Moll ist auch bei der Tonart der Unterdominante in Anwendung zu bringen erlaubt, allein sowohl hier als dort darf die Molltonart nur vorübergehend sein, und man muss daher in beiden Fällen sobald als möglich wieder nach Dur zurückzukehren suchen.

Durch die Beobachtung der Regel: dass bei den in einer Fuge zu bildenden Wiederschlägen nur die sechs sich in ihrer Tonleiter gründenden Tonarten zur Anwendung kommen sollen, darf in einer C-durfuge der Führer bei seiner etwaigen Transposition nach G-dur nicht durch den Gefährten in D-dur, und ebensowenig ein Führer in E-moll durch den Gefährten in H-moll erwiedert werden; denn weder D-dur noch H-moll gehört zu den nächstverwandten Tonarten



von C-dur. Dasselbe gilt natürlich auch von einer Fuge in A-moll, wenn darin der Führer in E-moll oder in G-dur erscheint, indem alsdann derselbe im ersten Falle vom Gefährten nicht in H-moll, und im zweiten Falle nicht in D-dur erwiedert werden darf.

Wenn daher der Gefährte in keiner ungeeigneten Tonart erscheinen soll, muss man einen solchen Führer entweder ganz unerwiedert lassen, oder (wenn es sein kann) den Gefährten an dessen Stelle setzen, und dann diesen durch den Führer in der Haupttonart zu erwiedern suchen.

Die Vermeidung aller nicht im Bereiche der Haupttonleiter befindlichen Tonarten ist jedoch nur bei den Wiederschlägen oder bei den Transpositionen eines Fugenthemas strenge zu beobachten; in den Zwischenharmonieen hat man hingegen die Freiheit, gelegentlich auch noch entferntlichere Tonarten zu moduliren; doch darf dies auch hier nur vorübergehend (nach Art einer durchgehenden Ausweichung) geschehen. Die Haupttonart einer Fuge darf nämlich nie dabei ausser Acht gelassen werden, weil alle darin vorkommenden Ausweichungen von ihr abhängen, und ihre Nebentonarten dieselbe gleichsam wie Glieder einer Familie umgeben sollen. Vernachlässigt man Dieses, und erlaubt sich in einer Fuge bezüglich der Modulation unmotivirte Ausweichungen, so läuft man Gefahr, ihren Zweck ganz und gar zu verfehlen. Es kann deswegen nicht genug dazu ermahnt werden, hierin mit Ueberlegung an's Werk zu gehen, und stets das rechte Maass zu halten! Wie wenig es übrigens nöthig ist, in einer Fuge nach entferntliegenden Tonarten zu moduliren, geht schon daraus hervor, dass darin nicht einmal die fünf Nebentonarten alle zur Anwendung kommen müssen, sondern vielmehr häufig nur einige davon genügen, um in Gemeinschaft mit ihrer Haupttonart eine vollkommen befriedigende Modulation bilden zu können.

## 8.

### Von der Zergliederung eines Fugenthemas.

Ein Fugenthema zergliedern heisst so viel, als dasselbe in seine einzelnen Theile zerlegen. Jedes einzelne sich metrisch oder melodisch von einander unterscheidende Motiv, welches in einem Fugenthema als Theil eines Ganzen erscheint, kann nämlich bei der Durchführung einer Fuge benützt werden, indem man dasselbe entweder mit dem Fugenthema zugleich, (in der Gegenharmonie) oder auch ohne dieses (in der Zwischenharmonie) zur Anwendung bringt.

Da bei einer solchen Zergliederung selbstverständlich auch jede Art von Nachahmung (sowie überhaupt jede contrapunktische Combination) welche aus den einem Fugenthema entnommenen Motiven zu ermöglichen ist, stattfinden kann, so bedarf es keiner besonderen Auseinandersetzung, dass sich dieses Verfahren für die Totalwirkung einer Fuge als äusserst vortheilhaft erweist; denn durch Was könnte wohl mehr Einheit in der Gestaltung ihrer verschiedenen Bestandtheile erzielt werden, als durch eine thematische Entwicklung ihres Hauptgedankens?

Aber ohnerachtet es in den meisten Fällen als das Zweckmässigste erscheint, die einzelnen Motive eines Fugenthemas zur Bildung einer Gegen- oder Zwischenharmonie zu verwenden, so kann es unter Umständen doch auch gerathener sein, diese Bestandtheile durch eine freie Figuration zu construiren. Eine selbstständig entworfene Gegen- und Zwischenharmonie wird sogar nöthig, wenn ein Fugenthema so beschaffen ist, dass es keinen Stoff dazu darbietet; denn nicht in jedem Fugenthema sind Motive enthalten, die sich für eine thematische Bearbeitung schicken.

Am wenigsten wird sich aber ein solches Thema dafür eignen, dass nur aus ganzen oder halben Noten, oder überhaupt aus Noten von längerer Dauer besteht; sowie zum Beispiel das folgende:



denn obschon jeder von diesen zwei Takten ein besonderes Motiv enthält, würde doch ohne weiteres Hinzuthun keines davon als Material zur Durchführung einer Fuge anzurathen sein, weil beiden Motiven eine lebhaftere Metrik mangelt, ohne welche eine derartige Verwendung derselben zweckwiedrig ist. Ein Fugenthema in welchem kurze, dem Gehöre leicht zugängliche Motive enthalten sind, wird sich daher für eine Zergliederung ungleich günstiger zeigen; zum Beispiel dieses:

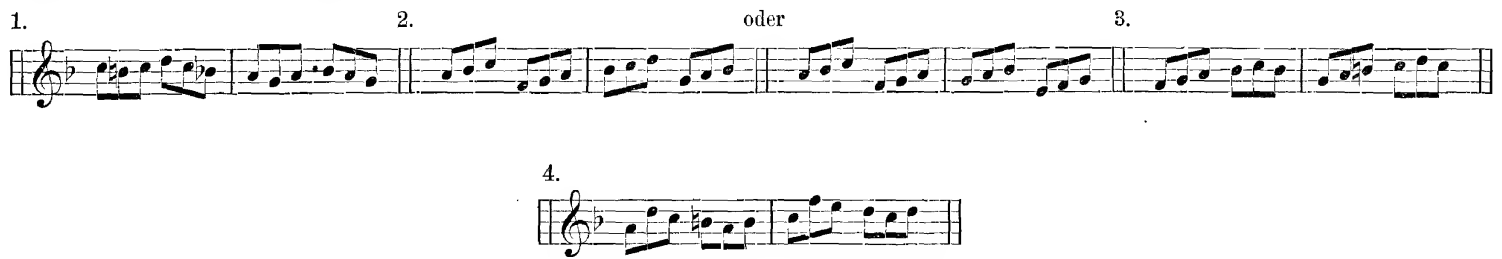


dessen Metrik durchweg aus einer Achtfiguratur besteht, dabei aber in jedem Takte ein anderes Motiv enthält, welches bei der Ausarbeitung einer Fuge besonders verwendet und zu weiterer Geltung gebracht werden könnte.

Seiner gleichmässigen Bewegung wegen wäre jedoch auch dieses Thema nur in den Zwischenharmonieen zur Zergliederung verwendbar; denn abgesehen davon, dass es sich nicht wohl für Einführungen eignet, würde man bei seinem Gebrauche als Gegenharmonie auch die dazu erforderliche metrische Mannigfaltigkeit vermissen. In welcher Weise indessen diese Motive theils durch ihre unmittelbaren Wiederholungen auf andern Tonstufen, und theils auch durch verschiedene

damit zu bildenden Nachahmungen zur Förderung der Modulation einer Fuge dennoch mit gutem Erfolge benützt werden können, sollen die nachstehenden Beispiele bethätigen, welche eigens für diesen Zweck entworfen sind.

Die einfachste Art der Zergliederung eines Fugenthemas ist: wenn man dessen unterscheidbare Motive entweder im Einzelnen hören lässt, oder dieselben nach Erforderniss auf andern Tonstufen zu wiederholen sucht; so könnte zum Beispiel jeder von den obigen vier Takten in folgender Weise wiederholt werden:



und ebenso auch bei der Versetzung dieser vier Motive in die Gegenbewegung.



Dass die Wiederholung dieser sämtlichen Motive auch noch anders, sowie auch fortgesetzt und mehrmals nach einander stattfinden könnte, unterliegt keinem Zweifel; die hier angegebenen sind jedoch mehr als genug, um die Art ihrer Verwendung in einer Fuge zu zeigen. Dem ohngeachtet will ich aber das ganze Thema in der rückgängigen Bewegung notiren, indem sich dasselbe sehr gut hierzu qualificirt, und dadurch wieder neuen Stoff für eine derartige Zergliederung darbietet.



Gleichwie vorher, so könnten nun auch diese vier Takte in die Gegenbewegung versetzt werden, was ich aber unterlasse, und dafür eine mehr praktische Anwendung aller der hier gezeigten Motive vornehme, woran man deren Nutzbarkeit erst recht erkennen wird. Bisher wurde nämlich nur auf die melodische Fortführung (Wiederholung) eines jeden einzelnen Motivs Bedacht genommen; die folgenden Beispiele sollen hingegen zeigen, wie sich diese Motive auch zu Nachahmungen mannigfacher Art gestalten lassen, und dadurch zugleich Gelegenheit geben, nach andern Tonarten zu moduliren; zum Beispiel mit dem ersten Motive dieses Themas:



Das Hauptmotiv erscheint also hier dreimal; nämlich im ersten, vierten und sechsten Takte in der Oberstimme, und (als Nachahmung) im zweiten, fünften und siebenten Takte in der Unterstimme. Im nächsten Beispiele sieht man zu Anfang und am Schlusse eine Nachahmung des zweiten Motivs, während im vierten, fünften und sechsten Takte die Stimmen ohne dieses Motiv in nachahmender Weise fortgesetzt werden.



Diese Nachahmung lässt sich jedoch auch so einrichten, dass ihr anfangendes Motiv im dritten Takte um eine Sekunde höher erscheint; zum Beispiel:



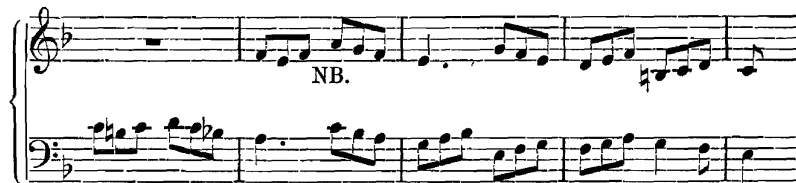
Als fernere Zergliederung dieses Fugenthemas folgt nun eine ähnliche Verwendung des in seinem dritten Takte befindlichen Motivs:



In diesem Beispiele sind zwei verschiedene Nachahmungen des ihm zu Grunde liegenden Motivs enthalten. Dasselbe beginnt nämlich mit einer Nachahmung in der Oberquinte; zwischen dem vierten und fünften Takte entsteht aber noch eine solche im Einklange. Nun folgt noch die Verwendung des Schlussmotivs von diesem Fugenthema:



Bis jetzt handelte es sich in diesen Beispielen hauptsächlich nur um die Verwendung eines einzelnen Motivs, dass aber in einer Zwischenharmonie auch ebensowohl mehrere aus einem Fugenthema entnommenen Motive vorkommen und durchgeführt werden können, soll das nachstehende Beispiel zeigen, in welchem man das erste und zweite der vorher angegebenen Motive für diesen Zweck benützt findet.



Die freie Nachahmung des ersten Motivs, bei welchem nämlich die Sekunde c-d durch die Terze f-a erwiedert wird, zeigt an, dass damit der Anfang des Führers und Gefährten gemeint ist. Im fünften Takte könnte nun der Führer in der Oberstimme beginnen und der Gefährte in der Unterstimme folgen, was aber unterbleibt, um dem Leser noch an mehreren andern kurzen Beispielen die Verwendung dieser Motive in der Gegenbewegung und rückgängigen Bewegung vor Augen zu stellen; zum Beispiel:

#### Die Verwendung dieser vier Motive in der Gegenbewegung.



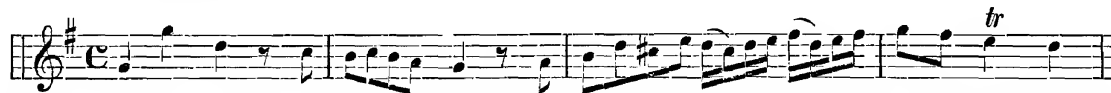
In der rückgängigen Bewegung bringt hier nur das erste, dritte und vierte Motiv eine veränderte Melodie hervor; denn das zweite Motiv in die rückgängige Bewegung versetzt, würde dem zweiten Motive in der Gegenbewegung ganz ähnlich sein; es folgt daher nur noch:

**Die Verwendung des ersten, dritten und vierten Motivs in der rückgängigen Bewegung.**



Der dritte Takt von dem letzten dieser Beispiele enthält das Motiv seines ersten Taktes in der Gegenbewegung, was man finden wird, wenn man dasselbe mit dem vierten Beispiele der vorhergehenden Zergliederungen vergleicht. Ich erwähne dies nur, um wiederholt darauf aufmerksam zu machen, dass in einer Zwischenharmonie öfter verschiedene Motive des Fugenthemas vorkommen, und in mannigfacher Gestaltung durchgeführt werden.

An den aus der Zergliederung dieses Fugenthemas hervorgegangenen Beispielen wird man hoffentlich erkannt haben, wie viel Material oft ein ganz einfacher Satz durch ein derartiges Verfahren zur Bildung von Nebensätzen darbieten kann, wenn man denselben gehörig zu benutzen versteht. Dass übrigens auch selbst mit diesem Thema die Zergliederung noch fortgesetzt werden könnte, und dasselbe entweder in grössere oder kleinere Theile als bisher geschehen ist, zerlegt, zu noch weiteren Satzbildungen Gelegenheit bieten würde, ist gewiss; doch lasse ich es mit den hierüber gegebenen Beispielen bewenden, und nehme nun dafür noch eine ähnliche Zergliederung mit einem andern Fugenthema vor, welches sich zu einer solchen Bearbeitung in mancher Beziehung vielleicht noch besser eignen wird, als das vorhergehende. Dieses Fugenthema soll das hier stehende sein:



Im Vergleiche mit dem vorigen Thema wird man an diesem sogleich eine grössere Reichhaltigkeit in Betreff seiner metrisch unterscheidbaren Motive erkennen.

Der Rhythmus dieses Themas besteht aus vier Takten, wovon jeder der zwei ersten Takte ein besonderes, kurzes Motiv enthält, welches durch eine Pause abgesondert ist. Die zwei letzten Takte bilden alsdann zusammen ein längeres Motiv, das jedoch auch in kleinere Theile zerlegt werden kann.

Wie sich nun ein jedes Motiv theils durch seine Wiederholung auf andern Tonstufen, und theils auch durch seine Versetzung in andere Bewegungen sehr vielfach melodisch zergliedern lässt, hat man schon bei dem vorhergehenden Thema gesehen, und ich halte es deswegen auch nicht für nöthig, alle die mit dem hier stehenden Thema möglichen melodischen Zergliederungen vorher im Einzelnen zu notiren, weil man dieselben nachher in den hierauf bezüglichen Beispielen ohnehin sogleich erkennen wird. Um mich daher so kurz als möglich zu fassen, werde ich auch hier ein mehr andeutungsweise Verfahren beobachten, und dabei nur die imitirenden Zusammenführungen dieser Motive angeben, ohne jedoch dieselben einer vollständigen Ausarbeitung zu unterwerfen, wiewohl ich davon nach Gutdünken auch drei- und vierstimmige Beispiele skizziren werde. Das erste Beispiel zeigt eine kurze Zergliederung der zwei ersten Motive dieses Fugenthemas, wovon aber nur das zweite Motiv festgehalten und im fünften Takte vermittelst einer rhythmischen Steigerung zusammengedrängt erscheint.

1.



In den folgenden Beispiele sieht man eine kurze Durchführung dieser beiden Motive mit vier Stimmen.

2.



Dieses Beispiel beginnt im Basse mit dem ersten Motive, (hier aber als Gefährte) dem die andern Stimmen im Verhältnisse einer Engführung folgen. Der zuletzt eintretenden Oberstimme reiht sich alsdann das zweite Motiv an, welches nun gleichfalls von den drei übrigen Stimmen nachgeahmt wird. Im letzten Takte erscheint nachher wieder das erste Motiv als Führer.

Das jetzt kommende Beispiel enthält eine Zergliederung des Nachsatzes von diesem Fugenthema.

3.



Zuerst wird hier das ganze Motiv (von anderthalb Takten) in der Unteroktave nachgeahmt; vom vierten Takte an wurden aber nur die einzelnen kleineren Theile desselben verwendet. In der Hälfte des fünften Taktes ergreift der Bass das Achtelmotiv in der Gegenbewegung, in welcher derselbe im letzten Takte auch mit dem Führer beginnt. Dieses Achtelmotiv könnte indessen auch allein für eine Durchführung benützt und nachgeahmt werden; zum Beispiel:



Oder nach Art des  
Decimencontra-  
punktes:



Ich fahre nun mit der Zergliederung dieses Fugenthemas fort, und notire dessen beide ersten Motive als Nachahmung in der Gegenbewegung.



Die Nachahmung dieser beiden Motive kann auch in engerer Weise geschehen:



In den zwei folgenden Beispielen wird man eine fernere Verwendung des obigen Achtelmotivs sehen:



Dasselbe zu drei Stimmen mit Nachahmungen in der Gegenbewegung:



Das folgende Beispiel zeigt eine Zergliederung, bei welcher der Gefährte in der vergrößerten Gegenbewegung eine Engführung mit dem Führer in der Normalbewegung bildet.





Der Führer beginnt in der Hälfte des ersten Taktes in der Oberstimme, und wird bis zum fünften Takte vollständig vorgetragen, indess ihm der Gefährte im Basse, vom zweiten Takte an, in der vergrößerten Gegenbewegung folgt. Der Alt, welcher bis zum fünften Takte nur begleitend ist, übernimmt von hier an das Schlussmotiv des Führers in der Unterquinte. Ferner lässt sich auch im letzten Takte der Oberstimme (an der mit einem NB. bezeichneten Stelle) dieses Schlussmotiv noch einmal hören.

Versetzt man nun die einzelnen Theile dieses Fugenthemas in die rückgängige Bewegung, so erweitert sich das Feld seiner Zergliederung auf's Neue; und ich werde deshalb auch hiervon noch einige kurze Entwürfe geben, an welchen der praktische Nutzen, den dieselben bei einer zweckmässigen Verwendung gewähren können, leicht einzusehen ist; zum Beispiel:



Während also hier die Oberstimme das Fugenthema in seiner ursprünglichen Gestalt beginnt, und hernach mit dem Alte das zweite Motiv in nachahmender Weise fortsetzt, arbeitet der Bass mit den drei ersten Noten dieses Satzes in der rückgängigen Bewegung dagegen.

In dem folgenden Beispiele findet man das erste und zweite Motiv in die rückgängige Bewegung versetzt, und mit dem dritten Motive dieses Fugenthemas vereinigt:



oder beide Stimmen umgekehrt  
und in die Gegenbewegung versetzt.



Das erste Motiv von diesen zwei Beispielen könnte auch allein in der Durchführung einer Fuge als Nachahmung benützt werden; etwa in nachstehender Weise:



15.



Ich gebe nun noch zwei Beispiele dieser Art, wovon das erste eine Verwendung des dritten Motivs mit beiden Stimmen in der rückgängigen Bewegung, und das zweite eine desgleichen in der rückgängigen Gegenbewegung zeigt:



17.



Wie man wahrscheinlich schon bemerkt haben wird, geht die Nachahmung dieser zwei Beispiele von der Mitte ihres ersten Taktes aus.

Mit diesen Erläuterungen und Beispielen glaube ich nun auf den wesentlichen Einfluss, welchen eine solche vorhergegangene Zergliederung des Hauptsatzes einer Fuge auf das einheitliche Gestalten ihrer einzelnen Theile hat, genügend aufmerksam gemacht zu haben, um alle Diejenigen, die in dieser CompositionsGattung zu günstigen Resultaten gelangen wollen, bei ihren Entwürfen zu ähnlichem Verfahren anzueifern.

Natürlich wollte ich durch die Zergliederung dieser beiden Fugenthemas dem Schüler nur zeigen, wie er es anzufangen hat, um einen Satz zu vervielfältigen und sich denselben nutzbar zu machen; denn es würde wohl kaum möglich sein, alle die von mir hier angeführten Beispiele in einer Fuge zur Geltung zu bringen ohne dieselbe zu überladen. Ist daher ein Fugenthema sehr ergiebig, so bestimmt man davon nur diejenigen Motive zur Durchführung, welche dem beabsichtigten Zwecke am besten entsprechen.

## 9.

### Von der Anwendung des Orgelpunktes in einer Fuge.

Wie ich schon früher ausgesprochen habe, ist der Orgelpunkt kein wesentlicher Bestandtheil einer Fuge, und es bleibt sonach ganz dem Ermessen des schaffenden Künstlers anheimgestellt, in wieferne er die Anwendung eines Orgelpunktes in seinen Fugen für zweckmässig hält, oder nicht.

Ueberhaupt kömmt aber der Orgelpunkt in einer Fuge gewöhnlich nur auf der Tonika, oder auf deren Dominante, und zwar meistens nur gegen das Ende (oder ganz am Schlusse) derselben vor. In beiden Fällen lässt man alsdann mit den übrigen Stimmen entweder nur einzelne Motive aus dem Fugenthema hören, oder man bildet einen förmlichen Wiederschlag darauf.

Wegen einer vollständigeren Harmonie wendet man den Orgelpunkt jederzeit besser in mehrstimmigen als in nur drei- oder zweistimmigen Fugen an. Ein Orgelpunkt in einer zweistimmigen Fuge ist allenfalls nur dann zu rechtfertigen, wenn die sich auf demselben bewegend Stimme einen lebhaften Charakter hat, oder wenn dieselbe aus einer Figuration in gebrochenen Akkorden besteht.

Da ich im Uebrigen bei Jedem der nach diesem Buche seine Studien in der Fuge zu machen beabsichtigt, die gründliche Kenntniss des Orgelpunktes voraussetze, und es sich hier nur darum handelt, dessen Verwendung in einer Fuge zu zeigen, so werden die folgenden Beispiele diesen Zweck vollkommen erfüllen.

Als erstes Beispiel führe ich daher sofort die zwölf letzten Takte einer dreistimmigen Fuge an, deren Thema dem Leser noch von den Engführungen her erinnerlich sein wird.

Nachdem sich also der Bass vom fünften Takte an auf der Tonika festsetzt, und bis zum Schlusse darauf liegen bleibt, bilden die beiden andern Stimmen auf demselben die letzte Engführung dieser Fuge.